

MESTRADO EM ESTUDOS ANGLO-
AMERICANOS: LITERATURAS E
CULTURAS

Entre o *Terror* e o *Sublime*: A Figura Feminina em “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”

Jaqueline Pierazzo

M

2016



Jaqueline Pierazzo

**Entre o *Terror* e o *Sublime*: A Figura Feminina em “Berenice”,
“Morella” e “Ligeia”**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos orientada pela
Professora Doutora Maria Teresa Castilho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2016

Entre o *Terror* e o *Sublime*: A Figura Feminina em “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”

Jaqueline Pierazzo

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos orientada pela
Professora Doutora Maria Teresa Castilho

Membros do Júri

Professor Doutor Rui Manuel Gomes Carvalho Homem
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Isabel Fernandes Alves
Faculdade de Letras - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Professora Doutora Maria Teresa Castilho
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: valores

À minha mãe.

The artist is the creator of beautiful things.

To reveal art and conceal the artist is art's aim.

The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things.

The highest as the lowest form of criticism is a mode of autobiography.

Oscar Wilde

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	viii
RESUMO.....	ix
ABSTRACT.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - EDGAR ALLAN POE E O CÂNONE LITERÁRIO.....	7
CAPÍTULO 2 - A TEORIA ESTÉTICA DE EDGAR ALLAN POE	21
CAPÍTULO 3 - “BERENICE”, “MORELLA” E “LIGEIA”: UMA LEITURA DAS <i>DARK LADIES</i> DE EDGAR ALLAN POE.....	35
3.1. A Mulher Como Elo entre o <i>Terror</i> e o <i>Sublime</i>	36
3.2. De <i>Fair Lady</i> A <i>Dark Lady</i> : A Fantástica Transformação De Berenice.....	42
3.3. “Morella”: A Completa Gênese da Nova Mulher.....	57
3.4. “Ligeia” e o Fechamento de um Ciclo: A Supremacia e o Fim das <i>Dark Ladies</i>	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	85

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Teresa Castilho, cuja paciência e orientação me trouxeram até aqui.

Aos companheiros de curso, em especial à Cláudia Carapiá Ferraz, pela companhia e pela constante ajuda.

À Claudia Borges, inspiração primeira que me arrastou para o mundo das letras.

Às minhas amigas da Universidade Estadual de Campinas, Aline Lázaro, Carol Batista, Éllen Nascimento, Luisa Vital, Nádia Segala, Raquel Meirelles e Veronika Guadamuz.

Ao Felipe Zenith pela paciência, pela amizade e por ter feito nascer em mim a paixão pelo Sul dos Estados Unidos.

Ao Caio Garcia Jardim Jorge por ter sido um dos maiores incentivadores da minha aventura portuguesa.

À Edyta Niewęglowska pela amizade em terras lusitanas.

Ao José Carlos Teixeira e ao Rui Miranda pelo companheirismo e pelas risadas.

Ao Filipe Fafiães Oliveira pelas palavras de conforto, pelo carinho e por me trazer de volta à realidade nos dias em que eu me transformava numa *Dark Lady*.

À minha querida tia Maria Angela pelo apoio e pelo carinho.

Ao Jango.

Ao meu pai, Alcino Pereira, e ao meu irmão, Luciano Pierazzo.

À minha mãe, Maria Francisca Pierazzo, a melhor de todas, por acreditar em mim e por nunca ter questionado o meu espírito de andanças. A ela, todo o meu amor.

RESUMO

Edgar Allan Poe é um escritor aclamado por sua maestria do gênero de terror. Além disso, é um escritor cuja obra (e vida) foi marcada por figuras femininas várias e distintas. A presente dissertação busca uma análise conjunta dessas duas vertentes de Poe: o *terror* e a figura feminina. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo geral a análise das representações femininas nos contos “Berenice”, “Morella” e “Ligeia” tendo em vista a importância dessas mulheres na obtenção do efeito desejado pelo escritor, o terror, e, conseqüentemente, na obtenção do *sublime*. Para isso, serão levadas em consideração a situação do escritor no âmbito do cânone literário mundial, a sua teoria estética e considerações acerca do terror gótico, característico dessas histórias. Procura-se, assim, um estudo dos contos selecionados através da consideração de três elementos caros à estética poética: a mulher, a morte e o *terror*, com destaque para o papel desempenhado pelas *Dark Ladies* no contexto da obra do escritor.

ABSTRACT

Edgar Allan Poe is an acclaimed writer for his mastery of the terror genre. Besides that, he is a writer whose work (and life) was marked by various and distinct female figures. The present dissertation aims at a joint analysis of those two strands: the *terror* and the female figure. Therefore, this essay has the general purpose to analyze the female representations in the short stories “Berenice”, “Morella” and “Ligeia” having in mind the importance of those women in attaining the desired effect by the writer, the *terror*, and thereafter in attaining the *sublime*. For this, it will be taken into consideration Poe’s place regarding the literary world canon, his aesthetic theory and considerations regarding the gothic terror, typical in those stories. In other words, this dissertation aims at a study of the selected short stories through three important elements of Edgar Allan Poe’s aesthetic: woman, death and *terror*, with focus on the role played by the Dark Ladies in the writer’s work.

INTRODUÇÃO

There comes Poe, with his Raven, like Barnaby Rudge,
Three fifths of him genius and two fifths sheer fudge,
Who talks like a book of iambs and pentameters,
In a way to make people of common sense damn metres,
Who has written some things quite the best of their kind,
But the heart somehow seems all squeezed out by the mind.

James Russell Lowell, *A Fable for Critics*

A ficção gótica, apesar de ser uma literatura repleta de personagens e locais em decadência, teve uma grande recepção nos Estados Unidos, uma nação nova, em construção. É possível questionar, como apontado por Eric Savoy em seu artigo “The Rise of the American Gothic”, como uma literatura que destaca o peso do passado e valoriza, por exemplo, a tristeza, a escuridão e o sofrimento encontrou um local propício a seu desenvolvimento em uma terra construída com base em princípios iluministas, como a liberdade e a procura pela felicidade (167). Ao contrário do que a autopropaganda americana, que enfatiza ideias como o “American way of life” ou o “American dream”, procura demonstrar, a sociedade americana é repleta de contradições. Entre essas contradições, está a constante afirmação do desejo pela paz através da cultura da violência, além do peso do passado, real ou imaginado, lembrado muitas vezes como motivo de orgulho e tantas outras ignorado como um fardo indesejado. Nesse sentido, o gótico, com seus espetáculos grotescos, traria satisfação à sociedade norte-americana na medida em que utiliza, muitas vezes, o passado como justificativa das situações presentes, além de representar inquietações comuns a uma sociedade em que, de acordo com Savoy, “the past constantly inhabits the present, where progress generates an almost unbearable anxiety about its costs, and where an insatiable appetite for spectacles of grotesque violence is part of the texture of everyday reality” (Idem).

Além da constante sombra do passado, a ficção gótica sempre manteve uma estreita relação com a figura feminina, ou seja, com as representações literárias do sexo feminino, e com as próprias mulheres, de carne e osso, seja através das grandes escritoras que se consagraram no gênero, como Ann Radcliffe, Mary Shelley e Clara Reeve, seja através do público-alvo desse tipo de ficção, composto, em grande parte, por mulheres. De acordo com Jerrold E. Hogle, de 1760 em diante, o número de leitoras estava em constante crescimento, fazendo com que os representantes da escola gótica vissem nessa situação uma possibilidade de aumentar o seu público e, conseqüentemente, aumentar as vendas desse tipo de livros. A respeito desse público crescente, Hogle afirma que “[Ann Radcliffe and her many imitators] had great encouragement to develop the primal Gothic

scene of a woman confined and turn it into a journey of women coming into some power and property by their own and other feminine agency, albeit within a still-antiquated male-dominated world full of terrors for every female” (10).

Apesar de muitas vezes ainda serem representadas de maneira submissa e estarem, geralmente, numa posição inferior ao homem a nível social, familiar e intelectual, as mulheres passaram a desempenhar um papel de maior importância na ficção gótica, quer seja enquanto escritoras e público-alvo, quer seja enquanto personagens. Ao lado da jovem frágil, passiva, resignada a seu destino e a seu papel dentro de uma sociedade patriarcal, encontramos mulheres fortes e ameaçadoras, geralmente vilãs, malignas e responsáveis pelas maldições que desenrolam todo o enredo das histórias. É possível encontrar, ainda, um terceiro tipo mais complexo de representação feminina, uma mistura dos dois tipos anteriores, ou seja, mulheres que são, ao mesmo tempo, vítimas e carrascos, que lutam até depois da morte por seus desejos, sejam eles movidos por amor ou por vingança. É dentro deste terceiro tipo que se situam pelo menos três das mulheres criadas por Edgar Allan Poe, as chamadas *Dark Ladies*, objeto do presente trabalho: Berenice, Morella e Ligeia.

As figuras femininas permeiam a obra (e a vida) de Poe e são destacadas em suas melhores criações. Apesar de podermos considerar, de uma maneira geral, que essas figuras femininas são quase sempre a representação de uma mulher morta ou à beira da morte, é possível dividir as mulheres da *œuvre* poética em duas categorias principais: as chamadas *Fair Ladies* e as *Dark Ladies*¹. De um lado, encontramos as mulheres de cabelos e olhos claros, do outro, as de cabelos e olhos escuros. Mais do que a aparência física, essas mulheres são agrupadas de acordo com a sua personalidade, com os papéis que desempenham nos poemas ou nos contos do escritor e com a relação que mantêm com as personagens masculinas, eu-líricos ou narradores, geralmente seus amantes ou pretendentes.

As *Fair Ladies* representam o ideal feminino da sociedade contemporânea de Edgar Allan Poe, são virgens delicadas, submissas, passivas, muitas vezes representadas como reflexo do narrador ou do eu-lírico e, por consequência, extremamente dependentes dele; representam também o ideal poético do próprio Poe e, por isso, são mais comuns em sua obra em verso. Apesar de, em última instância, todas terem em comum a morte ou a iminência da morte, as mulheres dos poemas, diferentemente das *Dark Ladies*, morrem antes da efetivação do ato sexual ou antes mesmo do

¹ Opto aqui pela manutenção das expressões em Inglês por parecerem as mais adequadas para a denominação das figuras femininas na obra de Edgar Allan Poe. Os termos “*fair*” e “*dark*” carregam em si ambiguidades extremamente úteis para a caracterização dessas mulheres, podendo qualificar tanto aspectos banais, como a cor dos cabelos ou dos olhos, quanto aspectos mais complexos, como a personalidade dessas personagens.

aparecimento do desejo carnal, sendo, assim, eternamente virgens e imaculadas, assumindo um papel quase santificado nos versos do amante desolado. Nesse aspecto, é válido destacar a imagem da “bride to be”, a eterna noiva, que, ao morrer muito nova (muitas vezes identificada ainda como criança), antes de ver o casamento consumado, tem sua pureza como maior qualidade a ser elogiada pelo eu-lírico. É possível encontrar vários exemplos dessa figura feminina nos poemas de Edgar Allan Poe, com destaque para Lenore, Annabel Lee e Eulalie.

Em oposição a essas mulheres, encontramos personagens como Berenice, Morella, Ligeia e Madeline Usher, as *Dark Ladies*. O presente trabalho limitar-se-á à consideração das três mulheres cujos nomes dão título aos próprios contos, não por desmerecer a importância da irmã gêmea de Roderick Usher, mas por serem aquelas as figuras centrais no desenrolar de suas respectivas histórias. A análise circunscrever-se-á, assim, aos contos “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”.

As *Dark Ladies* são caracterizadas, em princípio, de maneira oposta às *Fair Ladies*. Poe coloca o leitor diante de mulheres cujo aspecto sinistro é destacado pelo contraste entre olhos e cabelos escuros e a brancura da pele. Além da aparência sombria, essas figuras femininas aparecem envoltas numa aura não mais de santa imaculada, mas de mistério e terror, fazendo com que o amante desolado não se lembre delas necessariamente com o mesmo carinho e a mesma idealização dos eu-líricos dos poemas, mas sim com um certo remorso, uma certa culpa e, inclusive, um certo alívio pela ausência, pelo menos física, dessas mulheres. Em vez de colocar o leitor diante de uma espécie de ode à saudade e aos encantos das mulheres defuntas, como acontece em sua poesia, Edgar Allan Poe apresenta um relato em tom confessional, como se os narradores não quisessem relembrar suas mortas, mas, ao mesmo tempo, não pudessem fugir da memória e, por causa da impossibilidade de fuga, procurassem uma espécie de redenção ao narrar os acontecimentos, na esperança de que o leitor tenha o poder de absolvê-los de culpa.

Como já mencionado, essas mulheres são mais complexas por aglutinarem, ao mesmo tempo, aspectos de vítima e de carrasco das personagens masculinas que cruzam os seus caminhos. Foi justamente essa complexidade, aparentemente contraditória, que deu origem ao interesse pelas *Dark Ladies* em detrimento das *Fair Ladies*. Essas mulheres de cabelos e olhos escuros destoam da ideia geral do papel feminino na obra de Edgar Allan Poe, geralmente destacado pela passividade, submissão, delicadeza, enfim, pelas características das mulheres da obra poética do escritor. Esse afastamento do padrão esperado faz com que uma análise mais detalhada dos papéis desempenhados pelas *Dark Ladies* na ficção curta de Poe se faça importante para problematizar uma leitura mais comum e simplista da obra do autor, na qual o destaque é geralmente dado somente para aspectos machistas e patriarcais.

Se, por um lado, é possível encontrar uma leitura da obra de Poe, geralmente feita por uma crítica feminista, que considera essas mulheres enquanto seres reprimidos pela sociedade patriarcal no seio da qual se encontram, por outro, é possível identificar uma tendência que procura enfatizar justamente o oposto, ou seja, a importância de algumas personagens femininas em sua independência, de certo modo vanguardista, se considerarmos a situação da mulher na época em que Edgar Allan Poe escreveu as suas histórias. Tendo isso em vista, além do desejo de colocar em evidência as peculiaridades das *Dark Ladies* no contexto da obra do escritor, outra motivação do presente trabalho é a busca de uma análise da figura feminina que leve em conta uma relação mais complexa entre personagens femininas e masculinas. Nesse sentido, a análise dos contos levará em conta o papel fundamental dessas mulheres sem desconsiderar, contudo, suas relações com os narradores e sem, ao mesmo tempo, tratá-las meramente como reflexos narcisistas dos homens que narram as suas histórias.

Objetivar-se-á, então, uma análise da figura feminina tendo em vista o seu papel na obtenção do efeito de terror e, conseqüentemente, na obtenção do *sublime*. A relação de Edgar Allan Poe com o *terror* é inegável, quer seja na sua obra em verso, como em seu poema “The Raven”, por exemplo, quer seja na sua obra em prosa. O próprio escritor assume o desejo de obter o *terror* enquanto efeito de seus contos no prefácio à edição de 1840 de *Tales of the Grotesque and Arabesque*, compilação que reúne, entre outros, os contos “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”. Nesse prefácio, Poe procura se defender das acusações de “Germanism”, ou de mau gosto, surgidas especialmente em relação a seus contos góticos. De acordo com o escritor, “there is no one of these stories in which the scholar should recognise the distinctive features of that species of pseudo-horror which we are taught to call Germanic” (621). Em oposição ao “pseudo-horror” que muitos críticos apelidaram de germânico, Edgar Allan Poe afirma que a maioria de suas histórias teria como base o *terror*: “If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul,—that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results” (Idem).

Para cumprir com o objetivo geral de analisar as figuras femininas nos contos “Berenice”, “Morella” e “Ligeia” tendo em vista a importância dessas *Dark Ladies* para a obtenção do efeito de terror e, por conseguinte, do *sublime*, no primeiro capítulo, “Edgar Allan Poe e o Cânone Literário”, será apresentada a relação complexa de Poe com o cânone americano e mundial. A consideração do posicionamento do escritor na história literária é importante na medida em que evidencia um senso de não-pertença que, por sua vez, trespassa toda a obra de Edgar Allan Poe, determinando até

mesmo a sua teoria estética, outro aspecto fundamental quando da consideração das mulheres na ficção do escritor de “The Masque of the Red Death”.

A teoria estética de Poe é apresentada e discutida no segundo capítulo, através do qual se pretenderá mostrar, com os detalhes permitidos pelo limite temporal de execução do presente trabalho, como a estética poética pode ser utilizada na análise de sua própria obra, em especial no que diz respeito a uma análise que leve em conta a figura feminina. Como será visto, três elementos se complementam e interpenetram ao longo da obra de Edgar Allan Poe: a figura feminina, a sua estética e o *terror*. Em outras palavras, a estética elaborada pelo escritor está estreitamente relacionada com suas representações femininas, que, por sua vez, estão intimamente relacionadas com a obtenção do efeito de terror. Nesse sentido, seria impossível uma análise pertinente do papel desempenhado pela figura feminina na obtenção desse efeito sem que houvesse a consideração, pelo menos inicial, dessa teoria estética.

O capítulo terceiro, por sua vez, considerará os contos “Berenice” e “Morella”, ambos de 1835, e “Ligeia”, de 1838, objetos centrais do presente trabalho. Os contos serão analisados individualmente sem, contudo, serem isolados um em relação ao outro. A opção pela análise individual decorre do fato de cada história apresentar, além das características comuns às *Dark Ladies*, também características peculiares que evidenciam o processo de surgimento desse novo tipo de representação da mulher dentro da obra de Edgar Allan Poe. Nesse sentido, o conto “Berenice” será analisado tendo em vista o seu aspecto de transição, ao passo que “Morella” e “Ligeia” representam, respectivamente, a consolidação e o ápice dessa nova figura feminina. De um modo geral, procurar-se-á realizar a análise dos contos colocando em prática, além das teorias do *terror* e do *sublime*, a própria teoria estética do escritor.

Pretende-se, assim, com esta dissertação, demonstrar a importância do papel da mulher nos contos escolhidos, não somente em relação ao enredo, mas também, e principalmente, em relação a um elemento essencial à obra de Poe: o *terror*.

CAPÍTULO 1
EDGAR ALLAN POE E O CÂNONE LITERÁRIO

By a route obscure and lonely,
Haunted by ill angels only,
Where an Eidolon, named NIGHT,
On a black throne reigns upright,
I have reached these lands but newly
From an ultimate dim Thule—
From a wild weird clime that leith, sublime,
Out of SPACE—out of TIME.

Edgar Allan Poe, “Dream-Land”

Nascido em Boston, criado na Virgínia e tendo vivido em cidades como Londres, no início de sua formação intelectual, e Nova Iorque e Filadélfia, quando já procurava viver através de sua escrita, não é de se espantar que Edgar Allan Poe discorresse sobre a vontade de fazer uma obra que se tornasse universalmente apreciada. Nesse sentido, em seu artigo “The Philosophy of Composition”, ao explicar o método criativo de seu poema “The Raven”, Poe afirma: “My next thought concerned the choice of an impression, or effect, to be conveyed: and here I may as well observe that, throughout the construction, I kept steadily in view the design of rendering the work *universally* appreciable” (677-678).

A busca pela universalidade e o desejo de ser apreciado por todos, “not above the popular, while not below the critical, taste” (“The Philosophy of Composition” 677), podem ser considerados como alguns dos fatores que tornam problemática a inserção de Edgar Allan Poe no cânone da literatura americana. Com efeito, tendo como objetivo o universal, sua obra é caracterizada pela ausência quase completa de pormenores regionais, ou melhor, de marcações espaciais e temporais claramente definidas, o que propicia discussões sobre os possíveis locais referidos em sua obra, que podem abranger desde a América até a Europa, e, consequentemente, dificultam a inserção do escritor no cânone literário seja aquém ou além mar. Por outro lado, é justamente a apreciação universal da obra de Poe que leva Harold Bloom, em *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (288), a não o excluir de sua seleção dos principais escritores americanos. Mais um fator que colabora para essa dificuldade diz respeito à sua teoria estética, relativa tanto à prosa quanto à poesia e que valoriza o texto *per se*. De fato, Edgar Allan Poe defendia que mesmo que o objetivo final da obra literária fosse o efeito gerado no leitor, tal efeito deve ser consequência de elementos intra e não extratextuais. A refutação dos elementos exteriores chega ao extremo a ponto de o autor de “The Poetic Principle” defender que o comprimento ideal de um texto é aquele que permite a leitura “at one sitting” (“The Philosophy of Composition” 677),

impedindo, assim, o contato do leitor com elementos alheios ao texto que possam interferir no efeito desejado pelo escritor.

Edgar Allan Poe acaba por afastar de seus textos — ou, pelo menos, dificultar — a possibilidade de uma leitura que leve em consideração um contexto mais abrangente, que envolva pormenores sociais, históricos, políticos e, inclusive, relativos à própria biografia do escritor. Disso decorrem duas principais consequências: primeiramente, o aparente afastamento do escritor em relação a aspectos históricos, tão valorizados na literatura de seu tempo, e, em segundo lugar, esse mesmo afastamento transforma-se em um dos motivos que tornam a sua obra, assim como a sua imagem enquanto autor-personagem, tão lida e tão consumida até hoje, mais de um século e meio após a sua morte. Consumida, pois, enquanto no século XIX, e ainda hoje perante parte da crítica literária, a obra de Poe era encarada, depreciativamente, como literatura popular, nos séculos seguintes a popularidade da obra e da vida do escritor foi sendo cada vez mais explorada pela indústria de massas, especialmente a cinematográfica. Nesse sentido, Graham Clarke afirma que Edgar Allan Poe atingiu uma das posições mais populares, ou seja, “a writer known more through film than his texts, and a writer made famous by an infamous fabrication of who he ‘was’” (2).

Ainda tendo em vista a recepção crítica da obra de Poe, Kevin J. Hayes afirma que, desde o século XIX, três atitudes prevalecem em relação ao escritor: “popular acclaim, measured skepticism, and ardent enthusiasm” (2). Entre os entusiastas estaria Charles Baudelaire, enquanto entre os céticos estariam, por exemplo, professores de literatura que associam o escritor à adolescência e se recusam a reconhecer “the wide-ranging literary and aesthetic implications of his imaginative and critical writings” (Idem). T. S. Eliot, em seu artigo “From Poe to Valéry”, também faz referência a essa identificação da obra de Edgar Allan Poe com a adolescência, ou melhor, com a pré-adolescência, explicando que isso ocorre devido à identificação do próprio escritor com essa faixa etária. Nesse sentido, Eliot afirma:

That Poe had a powerful intellect is undeniable: but it seems to me the intellect of a highly gifted young person before puberty. The forms which his lively curiosity takes are those in which a pre-adolescent mentality delights: wonders of nature and of mechanics and of the supernatural, cryptograms and cyphers, puzzles and labyrinths, mechanical chess-players and wild flights of speculation. The variety and ardour of his curiosity delight and dazzle; yet in the end the eccentricity and lack of coherence of his interests tire. There is just that lacking which gives dignity to the mature man: a consistent view of life. (335)

No artigo citado, T. S. Eliot também colabora para a elucidação da problemática situação do autor de “The Pit and the Pendulum” no âmbito do cânone literário ao comparar a recepção da obra

de Poe nos países de língua inglesa com a recepção da obra do escritor na França, influenciada por poetas como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Valéry. Eliot mostra como a ficção, a poesia e a teoria estética de Edgar Allan Poe foram melhor recebidas, apreciadas e, até mesmo, aprimoradas (através da tradução) pelos poetas simbolistas franceses, chegando à conclusão de que isso foi devido principalmente ao deficiente conhecimento do Inglês por parte desses escritores franceses (336).

Além da diferença linguística, que possibilitaria “in reading something in a language imperfectly understood, for the reader to find what is not there” (336), Eliot também aponta outra justificativa para essa diferença na recepção da obra de Poe: a diferença de atitude em relação à sua *œuvre*, à sua obra como um todo. De acordo com T. S. Eliot, os críticos americanos e ingleses tendem a julgar a obra de Edgar Allan Poe separadamente e, assim, “regard Poe as a man who dabbled in verse and in several kinds of prose, without settling down to make a thoroughly good job of any one *genre*” (331), ao passo que os franceses valorizariam justamente a variedade do trabalho deixado pelo escritor, “admitting, if necessary, that much of the work is fragmentary or occasional, owing to circumstances of poverty, frailty and vicissitude” (Idem).

Em sua tentativa de classificar Edgar Allan Poe, T. S. Eliot o define como seguidor do Romantismo e sucessor de escritores Góticos em sua ficção e, em sua poesia, de Byron e Shelley, admitindo, logo a seguir, que, contudo, isso seria encaixar o escritor na tradição literária inglesa e não americana. Ao enfatizar que Poe não pertence à tradição inglesa, Eliot também chega à conclusão de que não parece completamente verdade afirmar a sua pertença à tradição americana, especialmente se comparado a autores seus conterrâneos e contemporâneos. Essa deslocção em relação tanto à América quanto à Europa também é destacada por Charles Baudelaire, que afirma que “os seus compatriotas mal o consideram americano e, no entanto, ele não é inglês” (*Edgar Allan Poe* 10).

Além da inadequação de Edgar Allan Poe tanto em relação à tradição literária inglesa quanto em relação à americana, T. S. Eliot também chama atenção para a presença de um certo provincianismo na obra do escritor. Não se trata, no entanto, de um provincianismo comum, mas sim o de uma pessoa que não se sente em casa onde se encontra, mas que, ao mesmo tempo, não pode ir a nenhum outro lugar. Eliot o define, então, como “a displaced European” (329), devido à sua atração por Paris, Itália e Espanha, ou seja, “places which he could endow with romantic gloom and grandeur” (Idem). “Displaced” parece um adjetivo adequado à situação de Edgar Allan Poe: Graham Clarke o considera “at once an outsider to many of the assumptions underlying nineteenth-

century American culture and yet privy to the inside of its psyche to the culture's neuroses and anxieties" (2), enquanto Roger Asselineau o define nos seguintes termos:

In his writings, as in life, even when raving mad, he always behaved and expressed himself like an eighteenth-century gentleman. He felt like a romantic and even like a twentieth-century neurotic, but described his disintegrating personality in the prime and elegant language of an English essayist of the age of Steele and Addison, or of a romancer of the Gothic school. (65-66)

Em conjunto com o gosto de Poe pelo Romantismo e pelo Gótico, deve-se ainda considerar, ao analisar a obra do escritor, seu já mencionado apelo popular, principalmente se considerarmos seus contos. No século XIX, essa identificação de Edgar Allan Poe com o popular era devida a três fatores principais: ao fato de sua obra ser considerada "magazine's literature", ao fato de Poe afirmar a vontade de fazer uma literatura que agradasse também as massas e, finalmente, ao fato de assumir a necessidade econômica como um dos fatores que o levaram para a escrita desse tipo de ficção. Ainda que Poe desejasse parecer um aristocrata sulista e condenasse a aclamação popular a autores tidos por ele como inferiores, ele tinha consciência de que, para viver de sua escrita, deveria produzir uma literatura que agradasse o público, ou seja, os consumidores de jornais e revistas. Essa consciência, juntamente com a análise de artigos publicados em periódicos de grande circulação nos Estados Unidos e na Europa, fez com que o escritor conseguisse aumentar significativamente as vendas das publicações para as quais trabalhava como editor ou como colaborador.

Na introdução do livro *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, J. Gerald Kennedy procura explicar a popularidade de Edgar Allan Poe e os motivos que tornam o escritor, assim como seus escritos, ainda atraentes mais de um século após a sua morte. Gerald Kennedy considera desde o fato de que "in the most immediate sense, Poe appeals to the popular imagination because he scares us to death" (3-4), até questões mais complexas, como a violência enquanto parte intrínseca da sociedade americana e a constante busca por sensações enquanto parte integrante da vida moderna, além da obsessão do escritor pela loucura e pela perversidade humana e a maneira como ele relaciona "estrangement and doubt" (8). J. G. Kennedy conclui que "Poe's mystical, visionary side, which inspired intermittent efforts to imagine the unimaginable, the real beyond death, appeals to the same yearning within contemporary culture that has produced such recent films as *What Dreams May Come* and *City of Angels*, as well as a legion of popular books devoted to near-death experiences and celestial visions" (14).

De fato, o apelo popular da escrita poética é inegável, no entanto, também inegável é a constatação de que houve uma certa desvalorização de sua obra, especialmente por seus

compatriotas. Apesar do desejo explícito de Poe de fazer uma obra “that should suit at once the popular and the critical taste” (“The Philosophy of Composition” 677), do fato de T. S. Eliot afirmar que “one cannot be sure that one’s own writing has not been influenced by Poe” (327) e de Harold Bloom assumir que “Poe is inescapable for American literary mythology” (*Bloom’s Modern Critical Views* 10-11), a crítica literária anglo-americana, salvas algumas exceções, não deixou de ser resistente à arte do escritor. Nesse sentido, Baudelaire dedica a quase totalidade da parte inicial de sua biografia do autor de “The Raven” para demonstrar a inadequação de Poe ao cenário literário americano, ou melhor, a inadequação desse cenário a um escritor como Edgar Allan Poe. O poeta francês aponta como um dos motivos do afastamento de Poe em relação a seus conterrâneos o desprezo que ele tinha pelo “movimento utilitário”, o que o aproximaria, por sua vez, do movimento romântico francês (*Edgar Allan Poe* 24).

A dualidade gosto crítico vs. gosto popular em relação ao valor, ou à ausência de valor, da obra de Edgar Allan Poe continua até hoje. O apelo popular da ficção e da vida do escritor é evidenciado não somente pela grande quantidade de filmes baseados em sua vida e obra, mas também pela quantidade de escritores, muitos também populares, influenciados por sua escrita. Como afirmado por Teresa A. Goddu, “through Poe, the terms ‘Southern’ and ‘gothic’ become solidified” (“Placing Poe” 6) e a influência do escritor é visível, ainda que de maneira não assumida, na obra dos responsáveis pela consolidação da literatura do Sul dos Estados Unidos, os escritores do chamado Gótico Sulista. No entanto, a sua influência não se limita à literatura sulista. De acordo com T. S. Eliot, Edgar Allan Poe exerceu grande influência na literatura popular, especialmente na obra de escritores como Arthur Conan Doyle e H. G. Wells (330). Além disso, podemos sublinhar a influência de Poe em outro escritor, também de grande repercussão popular: H. P. Lovecraft.

Além da classificação pejorativa de sua literatura como popular, a desvalorização de sua ficção e de sua não-ficção também pode ser justificada pelo fato de Edgar Allan Poe problematizar questões que a nação recém constituída com base em princípios iluministas gostaria de esquecer, o que contribui para a negação de um lugar definitivo e consensual para o escritor dentro do cânone da literatura americana. Nesse sentido, Poe toma uma direção aparentemente oposta à da maioria de seus conterrâneos, preocupada com uma literatura que ressaltasse uma visão otimista da democracia recém formada e, enquanto tal, valorizasse, por exemplo, a liberdade individual. As personagens de Edgar Allan Poe são, pelo contrário, seres humanos aprisionados, física e psicologicamente, presos a desejos e a passados reprimidos e não completamente superados, que sempre voltam para atormentá-los e acabam condicionando seus presentes.

Apesar da presença marcante, o passado na obra de Poe não diz respeito ao passado histórico, como no caso de outros escritores da época, mas, sim, ao passado das personagens. Trata-se, na verdade, de uma espécie de *uncanny* freudiano, algo reprimido, geralmente inconscientemente, que volta para perseguir e assombrar essas personagens, que são, geralmente, os próprios narradores das histórias². Essa preferência pelo passado individual em detrimento do histórico ou coletivo, J. Gerald Kennedy chama de “the modernist dislocation from history” (10) e afirma que “while contemporaries like Hawthorne and Cooper evoked the conflicts of seventeenth-century colonial New England or the border wars of eighteenth-century New York, respectively, Poe largely ignored the materials of the American Past.” (Idem).

Ainda considerando a relação de Edgar Allan Poe com seus contemporâneos, em *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, Richard Ruland e Malcolm Bradbury, ao discorrerem sobre “The Poetic Principle”, afirmam que “poetic meaning is located in the poem’s own composition and utterance, not in an exterior referential truth” (131) e apontam essa como sendo uma das razões para o afastamento de Poe em relação à Nova Inglaterra, uma vez que seus principais literatos não conseguiam aceitar uma tese muito defendida por Poe: a incompatibilidade entre *beleza* e *verdade*. Ainda conforme Ruland e Malcolm, “he [Poe] aimed, on good Romantic premises, to assault the insistent American union of the aesthetic and the moralistic that obstructed the free enterprise of the imagination” (Idem). Assim, Edgar Allan Poe seguia um caminho diferente de seus compatriotas não apenas quanto à temática de sua obra, por ir na direção oposta daqueles que estavam otimistas com a recém formada democracia, mostrando uma visão mais pessimista em relação ao indivíduo, mas também quanto à sua própria teoria estética, que afastava a *verdade* do domínio da *beleza*.

Charles Baudelaire, em seu prefácio aos *Contos de Imaginação e Mistério*, faz uma interessante apresentação desse afastamento de Poe em relação a seus compatriotas e em relação a seu próprio “americanismo”³. O poeta francês tece considerações acerca da situação de Edgar Allan Poe perante uma sociedade já dominada pelo que chama de materialismo, indicando o caminho contrário tomado pelo escritor de “Annabel Lee” ao privilegiar o sonho, o que leva Baudelaire a afirmar que “o dia em que [Poe] escreveu ‘Toda certeza está nos sonhos’ foi quando repeliu seu próprio americanismo para a região das coisas inferiores” (11). Além disso, o autor de *Les Fleurs du Mal* destaca o desprezo de Poe “pela democracia, pelo progresso e pela civilização” (9), visível em

² A respeito do *uncanny* freudiano, consultar o livro homônimo de Sigmund Freud.

³ Utilizo aqui o termo “americanismo” com base na tradução de Daniel Abrão para a edição de *Contos de Imaginação e Mistério* da editora Tordsilhas (vide obras citadas).

contos como “The Colloquy of Monos and Una”, elementos geralmente valorizados pelos americanos “comuns”. Em suma, Baudelaire define Poe como:

Aristocrata por natureza mais que por nascimento, o virginiano, o homem do sul, o Byron perdido em um mundo ruim sempre manteve sua impassibilidade filosófica, e, seja definindo o nariz da ralé, zombando dos fabricantes de religiões ou desprezando as bibliotecas, resta aquele que foi e será sempre o verdadeiro poeta — uma verdade vestida de forma bizarra, um paradoxo aparente, alguém que não quer ser acotovelado em meio à multidão e que corre ao extremo Oriente quando os fogos de artifício vão rumo ao poente. (10)

Este trecho resume alguns dos aspectos mais importantes de Edgar Allan Poe enquanto escritor: a sua postura aristocrática, que pode ser demonstrada, por exemplo, pela linguagem pomposa utilizada por suas personagens, muitas vezes em contradição com as situações nas quais se encontram; a sua aproximação com o Sul dos Estados Unidos, decorrente, entre outras coisas, justamente dessa postura de aristocrata; a comparação com Lord Byron que, como visto anteriormente através de T. S. Eliot, aproxima-o da tradição inglesa; além da impassibilidade não só filosófica, mas também histórica, que o levou a escrever suas próprias teorias e a dar primazia ao texto em detrimento de acontecimentos contemporâneos reais. Baudelaire aponta, ainda, algumas contradições que permeiam a vida e a obra de Poe. Essas contradições abrangem desde a pertença do escritor ao cânone literário americano até incongruências entre o que ele defendia em sua não-ficção e o que realizava, de fato, em sua ficção. Finalmente, no excerto citado podemos encontrar uma referência ao distanciamento do autor de “The Fall of the House of Usher” em relação aos demais escritores de sua época, tomando a direção oposta do que seria esperado ou do que seria escolhido pela maioria das pessoas.

Como Teresa Goddu aponta em seu artigo “Placing Poe”, Edgar Allan Poe coloca um problema para a literatura nacional, que poderia ser solucionado através de sua inclusão na literatura sulista e, ao mesmo tempo, coloca também um problema para a literatura dessa região, principalmente devido à falta de considerações históricas e sociais explícitas, algo tão prezado pela literatura do Sul. O escritor apresenta, assim, um problema para a literatura americana na medida em que “as an easily excused aberration, Poe becomes the representative for a number of ‘problems’ that the American literary tradition recognizes but refuses to claim” (6). Entre esses “problemas” estaria a relação do escritor com a literatura popular e “a darker, more gothic vision of America” (Idem). Visando a solução de tais problemas, seus contos góticos poderiam ser lidos enquanto projeções da psicologia peculiar de Poe e não enquanto referências à cultura ou à

sociedade americana. E, se em último caso seus contos fossem interpretados enquanto referências que extrapolassem o escritor e os aspectos interiores de seus textos, a visão perturbadora que Edgar Allan Poe apresenta em relação à sociedade americana seria minimizada através da identificação do escritor com o Sul, que, por seu turno, também representa um ponto de conflito dentro da história dos Estados Unidos.

Ao afastar Edgar Allan Poe dos escritores clássicos da literatura americana, principalmente dos considerados *founding fathers*, sua aproximação com o Sul também resolveria outro problema: a pertença ou não da literatura popular ao cânone literário. De acordo com Goddu, “through Poe, popular literature can enter the canon without threatening the hard won highbrow status of ‘our classic’ American literature” (“Placing Poe” 6).

A aproximação de Poe com a tradição literária do Sul dos Estados Unidos ocorre “por natureza mais que por nascimento”, para utilizar a expressão de Charles Baudelaire (“Prefácio” 10). Apesar de ter nascido em Boston, “very much by chance”, como afirmado por Ruland e Bradbury (132), Edgar Allan Poe teve sua imagem enquanto escritor associada ao Sul, seja por sua postura política, com o constante questionamento dos benefícios da liberdade individual, tão pregada pela democracia e tão defendida por escritores da Nova Inglaterra, seja pela já citada problematização de aspectos grotescos que a sociedade americana procurava reprimir. Além disso, Poe teve sua imagem associada a uma publicação engajada na causa da literatura sulista: o *Southern Literary Messenger* (doravante *SLM*), de Richmond, Virgínia, do qual foi editor durante os anos de 1835 e 1837 e para o qual colaborou com alguns contos, entre eles “Berenice” e “Morella”, além dos primeiros capítulos do romance *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*.

Apesar dessa identificação com o Sul, muitas vezes imposta, conforme mencionado, como uma maneira de solucionar as contradições apresentadas pelo escritor perante a literatura americana em geral, Edgar Allan Poe também apresenta problemas para a literatura sulista. Retomando as ideias de Teresa Goddu em “Placing Poe”, “while Poe is canonised as a Southern in virtually all the major Southern analogies, his lack of specifiable regional identification is constantly remarked upon” (6-7). Goddu explica essa ausência de identificação regionalista da seguinte maneira: “In a literary tradition that claims distinctiveness based on its unique social conditions, Poe, who spent much of his life outside of the South and who set few of his stories in a Southern locale, never quite fits the bill of the Southern writer” (7). Goddu conclui, então, que se não é possível aproximar Edgar Allan Poe do Sul através da história, ou seja, do conteúdo de sua obra, é possível através de aspectos formais. A esse respeito, Ellen Glasgow afirma que “the formalism of his [Poe’s] tone, the classical element in his poetry and in many of his stories, the drift toward rhetoric, the aloof and

elusive intensity, all these qualities are Southern” (*apud* Goddu 7). Por outro lado, e antes de concluir que é exatamente através de “Poe’s (dis)location” (7) que ele se torna importante, Teresa Goddu afirma ainda que “from the national perspective, the problem of Poe can be solved by defining him in oppositional terms and identifying him with the South; from the Southern perspective, Poe’s peculiar place can be addressed by claiming his art for Southern literature while disowning him from Southern history” (Idem).

Apesar de trazer dificuldades para a categorização de Edgar Allan Poe, a ausência de marcações espaciais e temporais não apenas vai ao encontro da universalidade desejada pelo escritor e de sua teoria estética, que priorizava o texto *per se* em detrimento de aspectos exteriores, mas também vai ao encontro do que o escritor procurava como tema de suas histórias: o *terror*. Tendo o *terror* como principal objetivo, ou, para usar um termo tão empregado por Poe, como principal *efeito* a ser atingido, e sendo o *terror* um produto cuja fonte legítima é a alma, denominador comum em todos os homens, a busca pelo universal parece uma consequência lógica. O efeito almejado não se encontra em características específicas de determinado local, mas sim em características comuns à essência humana e, enquanto tais, universais. Ainda que os aspectos espaciais, com destaque para os locais mais explorados pela literatura considerada gótica, como mansões, castelos e cemitérios, interfiram na criação e na justificação do estado de espírito das personagens; é esse estado de espírito que recebe destaque nos contos. Assim como a exata localização espacial, a exata localização temporal também possui um caráter secundário, uma vez que a essência comum a todos os seres humanos, capaz de criar não somente o efeito de terror, como também o próprio mal, não depende prioritariamente das características específicas de determinada época. Nesse sentido, Richard Ruland e Malcolm Bradbury afirmam que “his poetry and fiction arise from an inwardly constructed and mentally anguished landscape, far from familiarity, nature and society in any conventional form” (133). Assim, o aspecto gótico da obra de Poe estaria associado a elementos intra e não extratextuais, o que leva Ruland e Bradbury a declararem também que “his writing seems finally to come from writing itself” (Idem). Em *A History of American Literature*, Richard Gray, ao relembrar uma passagem do poema “Dream-Land”, também reitera essa característica da escrita do escritor, afirmando que:

(...) where the narrator tells us that he has reached a strange new land “out of SPACE — out of TIME.” That is the land that all Poe’s art occupies or longs for: a fundamentally elusive reality, the reverse of all that our senses can receive or our reason can encompass — something that lies beyond life that we can discover only in sleep, madness, or trance, in death especially, and, if we are lucky, in a poem or story. (106)

Embora a obra de Edgar Allan Poe pareça realmente fora do espaço e do tempo ou, em outras palavras, ignore aspectos da história dos Estados Unidos, em geral, e do Sul, em particular, isso não exclui a possibilidade de leituras que relacionem a obra de Poe a questões sócio-históricas importantes na América do século XIX, especialmente as que envolvem a escravidão e a situação da mulher.

No segundo capítulo de seu livro *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Toni Morrison afirma que “no early American writer is more important to the concept of African Americanism than Poe” (32). Apesar da aparente contradição, especialmente se considerarmos a já mencionada ausência de elementos na obra de Poe que façam referência direta a aspectos histórico-sociais caros à literatura sulista, como o é a situação dos afroamericanos, tal afirmação parece pertinente se considerarmos a abordagem que a escritora faz da presença da chamada *blackness* na tradição literária americana. Morrison destaca aspectos como “the associative language of dread and love that accompanies blackness” (x) e as relações entre “black images”, “people of color” e “notions of excessive, limitless love, anarchy, or routine dread” (Idem). Através de uma leitura simbólica, essas associações podem ser encontradas em parte da obra poética.

Por sua vez, em seu capítulo “The Rise of American Gothic” em *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Eric Savoy discorre sobre a relação entre o escritor e uma questão extremamente em voga nos Estados Unidos do século XIX e especialmente problemática nos estados do Sul: a abolição da escravidão. Savoy afirma que a referência a *blackness* pode ser observada em alguns contos de Edgar Allan Poe, como “The Black Cat”, de 1843, considerado por ele como “an abolitionist allegory” (183). Apesar de não haver referências explícitas a situações concernentes ao período escravocrata americano, Savoy defende que seria possível encontrar em algumas das histórias de Poe reflexões sobre as implicações culturais dessa *blackness* no pensamento americano. Assim, “a surprising amount of Poe’s work may be said to Gothicize the deep oppression and violence inherent in his culture’s whiteness and thus to transform America’s normative race into the most monstrous of them all” (182).

Essas leituras ressaltam o aspecto crítico e satírico dos textos de Edgar Allan Poe em relação a questões problemáticas de sua época, refutando, por conseguinte, as acusações de ausência de preocupações sociais e históricas na obra do escritor. Ainda contra essas acusações, mas em um sentido oposto, encontramos leituras da obra de Poe que apontam a presença de um certo racismo em seus textos, aproximando-o ainda mais da mentalidade do Sul. Nesse sentido, em *Gothic Literature*, Andrew Smith apresenta uma interpretação de “The Murders in the Rue Morgue” na

qual a representação do “assassino”, um orangotango, teria relação com “Southern fears concerning the possibility of black insurrection” (63).

Além disso, J. Gerald Kennedy, em *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, cujo título já indica o caminho tomado pelo editor e demais colaboradores, aponta que o próprio anti-historicismo de Poe estaria de acordo com “the Emersonian temper of his time” (10), uma vez que “the antebellum era felt itself increasingly divorced from the colonial and Revolutionary past and in the throes of momentous changes” (10-11). Gerald Kennedy conclui que “while registering profound sociohistorical changes through images of isolation and alienation, Poe also represented the deepening spiritual uncertainty of the nineteenth century” (11). Ademais, ao mesmo tempo que se afasta, em seus contos góticos, de princípios iluministas como o antropocentrismo e o racionalismo, Poe se aproxima desses mesmos princípios em seus contos de raciocínio, através, justamente, da valorização da razão, o que mostra a complexidade da relação do escritor com a história, não passível de solução em meros termos de oposição ou exclusão.

Conforme Richard Gray, se por um lado Poe não é considerado um dos fundadores da literatura americana, ele pode ser considerado o fundador do *Southern Myth*, o mito que funciona como oposição ao *Western Myth* e, no lugar da preocupação com futuro e mobilidade, evidencia o peso do passado e a ideia de reclusão: “obsessed with the guilt and burden of the past, riddled with doubt, unease, and the sense that, at their best, human beings are radically limited and, at their worst, tortured grotesque, or evil” (105). Edgar Allan Poe abre espaço, assim, para outras narrativas, não somente da tradição literária sulista, mas também da literatura americana e, até mesmo, mundial:

Like so many other tales by Poe, “The Fall of the House of Usher” stands the beginning of a long line of Southern narratives that incline toward narcissism and nostalgia, the movement inward and the movement back. And it stands at the beginning, also, of an even longer line of fiction, American and European, that disconcerts the reader by jettisoning the mundane in favor of the magical, bare fact in favor of mysterious fantasy — and turning the literal world into a kind of shadow play. (109)

Independentemente de considerarmos ou não Edgar Allan Poe como um representante da história literária do Sul dos Estados Unidos, é possível encontrar em sua obra inquietações que anunciam questões que serão problematizadas pela literatura sulista. Essas inquietações dizem respeito não somente a inseguranças geradas por um passado ainda presente, cujo peso assombra e persegue suas personagens, mas também em relação a outros temas comuns à sua obra, à literatura sulista e à própria ficção gótica, como o medo da escuridão, a obsessão pela morte (e sua relação

com a mulher), a constante presença do *uncanny*, do sentimento de culpa e da questão da (perda de) identidade, representada muitas vezes através da aparição de um *Doppelgänger*, como no conto “William Wilson”, temas geralmente explorados em associação ao grotesco.

Ao mesmo tempo em que pode ser aproximada da produção literária sulista, a obra de Edgar Allan Poe também apresenta pontos de contato com representantes da literatura da Nova Inglaterra, como Nathaniel Hawthorne e Herman Melville. Em conjunto com esses escritores, Poe faz parte do chamado “Dark Romanticism”, o “Romantismo Sombrio”. O que o aproxima dos escritores de *The Scarlet Letter* e de *Moby Dick* é, basicamente, a oposição aos principais preceitos defendidos pelo Transcendentalismo. Frente à defesa do poder do indivíduo, à visão do bem⁴ enquanto parte inerente à natureza humana e à prevalência das luzes sobre as trevas, esses três autores evidenciam justamente o oposto: a tendência do homem para o mal.

Nathaniel Hawthorne teve uma aproximação inicial às ideias transcendentalistas, que culminou em sua participação na comunidade utópica de *Brook Farm*. No entanto, essa experiência fracassada acabou desiludindo Hawthorne em relação à possibilidade desse tipo de comunidade e, conseqüentemente, em relação ao próprio Transcendentalismo; desilusão que está presente em sua obra. Enquanto o escritor de *The Blithedale Romance* teve uma experiência negativa no que pretendia ser considerado o paraíso na terra, a desilusão de Herman Melville pode ter tido origem em sua experiência no mar, diante da brutalidade e das precárias condições enfrentadas pelos marinheiros, que passavam longos períodos a bordo de um navio. Por sua vez, Edgar Allan Poe, quer seja em decorrência de sua trágica história de vida (fato comum a praticamente todos os grandes escritores do século XIX, inclusive o próprio Emerson, defensor do otimismo transcendentalista), quer seja em decorrência de uma visão ainda mais pessimista em relação ao homem, tinha consciência da violência intrínseca à natureza humana, afirmando, por exemplo, em seu conto “The Black Cat”, que a perversidade seria um dos instintos primitivos do coração do homem (532).

A respeito desses escritores, em *Romanticism and Transcendentalism (1800-1860)*, Jerry Phillips e Andrew Ladd afirmam que “in all of the critical romantics, we find the same tendency to see the ‘imperfect’ sides of the human condition, and as such they are the artistic counterbalance to the Transcendentalists’ cheery optimism. Their darker views of human nature set the stage for the later movements toward realism in American art” (68). Ao evidenciar as imperfeições da condição humana, esses autores, especialmente Poe, abriram espaço não somente para os movimentos que

⁴ Emprego aqui o termo “bem” em sentido amplo, não somente em relação à ideia descrita por Platão, mas também em relação à ideia popular de bem, enquanto aquilo que faz de nós, boas pessoas.

culminariam no chamado Realismo literário, mas também para a incorporação do *terror* na literatura norte-americana e, por consequência, para o aumento da popularidade, nos Estados Unidos, da ficção com aspectos góticos.

Ainda que Edgar Allan Poe continue apresentando um problema para o cânone literário, sua importância para a literatura dos séculos seguintes é incontestável até mesmo para aqueles que procuram negar valor literário ao escritor. A importância de Poe se faz sentir não somente através de sua influência, assumida ou não, em outros escritores, como H. G. Wells, Arthur Conan Doyle e os pertencentes ao Gótico Sulista, mas também através de inovações trazidas pelo escritor a gêneros literários já existentes. O caráter inovador da escrita poética faz, inclusive, com que muitas vezes ele seja apontado como precursor de gêneros como a história de detetive e, até mesmo, a ficção científica.

Apesar da importância dedicada por Poe ao texto em si e de sua situação aparentemente “out of SPACE—out of TIME” (“Dream-Land” 66), a consideração de aspectos exteriores e contextuais, como fatos biográficos e o papel do escritor no contexto do cânone literário ocidental, também podem ser relevantes. Edgar Allan Poe acabou por se tornar uma de suas personagens, das mais intrigantes e atraentes, e a sua obra, se analisada através dos símbolos que a permeiam, pode conter elementos indicativos da cultura e da sociedade da época. Entretanto, ainda sobressai a construção de seus textos, mais especificamente, os efeitos gerados através de seu método de composição, efeitos que se pretendem suficientes em si mesmos e, por isso, perpetuam-se até hoje. Daí a universalidade de Poe, daí seu domínio da essência humana, que permitem a identificação do leitor, em pleno século XXI, com as suas personagens mais repugnantes, pois, como notado por Harold Bloom, Edgar Allan Poe “dreamed universal nightmares” (*Bloom’s Modern Critical Views* vii).

CAPÍTULO 2
A TEORIA ESTÉTICA DE EDGAR ALLAN POE

Search narrowly the lines!—they hold a treasure
Divine—a talisman—an amulet
That must be worn at *heart*. Search well the measure—
The words—the syllables! Do not forget
The trivialise point, or you may lose your labor!

Edgar Allan Poe, “A Valentine”

Apesar de Edgar Allan Poe não haver feito um agrupamento de seus textos teóricos nem explicitado a existência de uma teoria estética de sua criação, é possível encontrar em sua obra fragmentos de uma teoria geral. Esta teoria é centralizada na escolha do escritor de um efeito a ser obtido no leitor. Tendo esse efeito sempre em vista, Poe define alguns preceitos a serem considerados em relação a certos aspectos da obra literária, como a extensão, o tom, o tema, o clímax e o espaço.

O escritor postula suas regras de maneira mais clara em “The Philosophy of Composition”, entretanto, sua teoria pode ser encontrada dispersa em sua produção enquanto crítico, em seus textos teóricos e, até mesmo, em alguns de seus contos. Nesse sentido, pode-se dizer que, de um modo geral, os preceitos postulados e sistematizados por Poe em “The Philosophy of Composition” foram desenvolvidos em “The Poetic Principle”, colocados em prática em críticas às obras de seus contemporâneos e satirizados em sua ficção.

Apesar de muitas vezes fazer referência à poesia, a sua teoria pode, muitas vezes, ser aplicada ao conto. A extensão de sua teoria à prosa ocorre não somente por nela aparecem preceitos semelhantes aos defendidos pelo autor em seus textos cuja reflexão sobre o conto aparece mais claramente, como acontece em suas críticas a *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, mas também pelo fato de Poe enfatizar, em muitos momentos, a aplicabilidade de suas ideias a *todas* as obras de arte.

Ainda que Edgar Allan Poe seja mais celebrado por seus contos que por sua crítica ou por sua teoria estética, a importância delas é inegável, na medida em que, além de elucidarem a sua própria obra, também influenciaram teorias modernas do conto e da crítica literária, como o *New Criticism*, e movimentos literários, como o Simbolismo francês. Ademais, o trabalho de crítico também foi essencial a Poe em sua tentativa de viver com os ganhos de sua escrita. O escritor viveu com o salário de crítico profissional durante a maior parte de sua carreira literária e escreveu mais textos críticos que qualquer outro. De acordo com James M. Hutchisson, “it was as a critic that his presence in the burgeoning literary world of the 1830s and 1840s was most deeply felt” (296).

Além disso, muitos dos preceitos estéticos defendidos por Edgar Allan Poe em seus textos teóricos já estavam presentes em seus textos críticos. Ao valorizar ou desvalorizar determinados aspectos de uma obra literária, o escritor já colocava em prática conceitos-chave de sua teoria estética e, muitas vezes, já os explicava. Assim, sua crítica estava intimamente relacionada com a sua estética, sendo possível, através da análise da primeira, encontrar a evolução da segunda, constatando o amadurecimento de ideias até o estabelecimento de princípios que serão repetidos incansavelmente por Poe durante toda a sua vida. Esses princípios podem ser resumidos da seguinte maneira:

He valued unity of design over diffuseness (and by extension, the short tale or poem over the novel); imagination over fancy; pleasure over didacticism; and technical skill over carelessness of form and structure. He applied traditional criteria to the language and metrics of a poem but sought meaning as well as beauty. Championing originality, he tried to discredit mere “imitators”. (Hutchisson 297)

James M. Hutchisson também destaca o fato de Edgar Allan Poe, ao analisar a obra de outros escritores, já elaborar a sua teoria estética, experimentando-a em cada ensaio até encontrar a melhor forma de expressão para os seus princípios (296-297). Nesse sentido, é possível considerar a crítica literária escrita por Poe como um lugar de experimentação prática de sua teoria, ou seja, como um laboratório no qual o escritor desenvolvia e aprimorava os preceitos estéticos que eram desenvolvidos em seus textos teóricos e aplicados em sua própria escrita, quer seja poética, quer seja de ficção. Em relação a seus textos teóricos, dois merecem atenção especial: “The Philosophy of Composition”, publicado em 1846 em *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, e “The Poetic Principle”, publicado postumamente em agosto de 1850 no *Home Journal*.

“The Philosophy of Composition” pode ser considerado o texto teórico mais celebrado de Edgar Allan Poe, provavelmente por se tratar da análise de seu poema “The Raven”, também ele igualmente o mais celebrado. Ainda que, em particular, o texto seja uma análise do modo de composição do poema e, em geral, apresente o que G. R. Thompson classificou como “Theory of Poetry” (Poe *Essays and Reviews* 1), “The Philosophy of Composition” também faz alusões diretas à prosa, com o uso de termos como “plot”, “story” e “narrative” (675-676).

Apesar de propor a descrição do método de composição de Poe como se fosse um problema matemático, “The Philosophy of Composition” tem, muitas vezes, incitado a desconfiança de críticos, que questionam até que ponto o texto foi escrito enquanto um ensaio sério ou enquanto uma sátira ou uma brincadeira. Nesse sentido, após apontar erros do poema “The Raven”,

especialmente em relação à primazia dada por Poe ao som em detrimento do sentido, T. S. Eliot afirma:

It is difficult for us to read that essay without reflecting, that if Poe plotted out his poem with such calculation, he might have taken a little more pains over it: the result hardly does credit to the method. Therefore we are likely to draw the conclusion that Poe in analysing his poem was practising either a hoax, or a piece of self-deception in setting down the way in which he wanted to think that he had written it. Hence the essay has not been taken so seriously as it deserves. (333)

Independentemente da veracidade e da seriedade das afirmações presentes nesse artigo, nele encontramos os principais aspectos defendidos por Poe em relação à sua teoria estética, que serão repetidos em seus demais textos teóricos e em suas críticas. Além disso, “The Philosophy of Composition” é o ponto de partida da consideração da teoria estética do escritor para muitos literatos, inclusive para o próprio T. S. Eliot.

É também em “The Philosophy of Composition” que Edgar Allan Poe afirma sua oposição à ideia romântica de gênio, ou seja, sua oposição à ideia de que a obra artística seria decorrente de uma inspiração quase divina. A esse respeito, Pedro Sússekkind afirma que “próximo de uma perspectiva formalista, o projeto de Poe é deixar claro que a obra chega a seu resultado final, passo a passo, ‘com a precisão e rígida consequência de um problema matemático’, ou seja, ele quer mostrar que o efeito alcançado — a beleza da obra e a emoção despertada no leitor — resulta de uma organização de elementos formais cuidadosamente pensada” (10-11). É justamente o fato de Edgar Allan Poe se afastar da ideia de um poeta inspirado e assumir a criação artística como passível de uma explicação passo a passo que leva Umberto Eco a aproximar a teoria estética do escritor de “The System of Doctor Tarr and Professor Fether” à da Poética de Aristóteles. De acordo com o escritor italiano, “The Philosophy of Composition” apresenta o mesmo ensinamento deixado por Aristóteles, a saber: a prescrição de regras através das quais é possível dar a impressão de espontaneidade de um texto literário (256)⁵.

Antes de descrever o *modus operandi* da composição de “The Raven”, Poe destaca outro aspecto fundamental da sua estética: a importância da consideração do texto *per se*, afirmando que as circunstâncias que deram origem à intenção de escrever o poema seriam irrelevantes frente à importância do poema em si (“The Philosophy of Composition” 677). Além de estar presente em seus textos teóricos, a defesa da importância da consideração de elementos intra e não extratextuais

⁵ Sobre a relação entre “The Philosophy of Composition” e a teoria aristotélica, consultar o capítulo “La Poetica e Noi” do livro *Sulla Letteratura* de Umberto Eco e o prefácio “A Lição Aristotélica de Poe” de Pedro Sússekkind para o livro *A Filosofia da Composição*.

permeia os seus textos críticos. O escritor defendia também toda uma nova maneira de se fazer crítica literária, condenando a tendência generalizante da crítica feita por seus conterrâneos. Em seu “Exordium to Critical Notes”, Poe afirma: “we would wish, in a word, to limit literary criticism to comment upon Art. A book is written—and it is only *as the book* that we subject it to review. With the opinions of the work, considered otherwise than in their relation to the work itself, the critic has really nothing to do” (636).

Em seu trabalho como crítico, Edgar Allan Poe se aproximou da tradição literária sulista e assumiu uma postura pouco amistosa em relação à *coterie* intelectual da Nova Inglaterra. No âmbito das polêmicas entre Poe e os literatos desta região, a que causou maior repercussão envolvia o nome de Henry Wadsworth Longfellow e ia além do que ficou conhecido como a “guerra do plágio”, atingindo também diferenças de posicionamento estético-literário e até mesmo político. Apesar de algum retorno positivo à obra de Longfellow em anos anteriores, a partir de 1839, com a publicação de *Hyperion*, Edgar Allan Poe passou a fazer duras críticas à obra daquele ícone literário do Norte, culminando com as acusações de plágio. Em suas críticas a Longfellow, o escritor de “Ulalume” levantou questões que mais tarde se tornariam essenciais à sua teoria estética, como a originalidade, a unidade de efeito e a oposição à defesa de uma função didática da arte. Nesse sentido, Henry Longfellow resumiria o distanciamento de Poe em relação a seus compatriotas do Norte não somente pelas falhas quanto à originalidade e à unidade da obra, mas, principalmente, por defender uma relação essencial entre literatura, *verdade*⁶ e instrução moral.

De acordo com Kent Ljungquist, através da crítica de Edgar Allan Poe a Longfellow seria possível encontrar a origem da noção de que “aesthetic appreciation, rather than didactic purpose, was a chief poetic value” (13). Esta noção seria ainda melhor desenvolvida pelo escritor em ensaios posteriores, como “The Poetic Principle”. Poe continuaria irreduzível em sua crítica a Longfellow quando da publicação de *The Waif*, resumindo, mais uma vez, na oposição a um dos maiores representantes da poesia da Nova Inglaterra, uma crítica à própria tradição crítico-literária dessa região, especialmente em relação a uma visão conservadora e moralista da arte, que via a expressão artística como meio para a obtenção de uma finalidade moral.

Além do didatismo, Poe também criticava outra corrente cara ao Norte dos Estados Unidos: o Transcendentalismo. Sua crítica às ideias transcendentalistas extrapolava os limites literários e

⁶ Geralmente, a palavra “Truth” aparece destacada por Edgar Allan Poe com letra maiúscula, indicando a possibilidade de o escritor estar se referindo a um conceito abstrato e geral e não a uma verdade específica. Levando em consideração a não-ficção do escritor como um todo, é possível aproximar seu conceito de *verdade* do conceito de *moral*. Ao se referir à *verdade*, Poe parece estar se referindo à ligação entre a obra literária e o mundo real, realizada, por exemplo, pelos seguidores de William Wordsworth, defensores de uma função didática ou moral da literatura, capaz de tornar a obra literária mais útil ao mundo real.

atingia questões sociais e políticas. Além da condenação do estilo de escrita, especialmente do exagero em relação à obscuridade e ao misticismo, o escritor também não concordava com as posturas dos defensores do Transcendentalismo em relação a questões de grande importância social e econômica, como a escravatura. A esse respeito, Ljungquist afirma que “fashioning himself a member of the Virginia gentry, a social class to which he could only aspire, he [Poe] objected to Transcendentalist views on abolition and reform” (15).

A oposição de Edgar Allan Poe à defesa de uma relação essencial entre a literatura e a moral também é visível em suas já mencionadas críticas a Nathaniel Hawthorne. Segundo o escritor de “MS. Found in a Bottle”, a aproximação entre literatura e moral seria justamente o motivo da impopularidade de Hawthorne. De acordo com Poe, “the masses (...) seeking in this literature amusement, are positively offended by instruction” (688). Hawthorne seria, assim, “the privately-admired and publicly-unappreciated man of genius” (685).

Em “The Poetic Principle”, Edgar Allan Poe volta a reiterar sua crítica a “the heresy of The Didactic” (700). Além disso, apesar de a ideia já ter aparecido em “The Philosophy of Composition”, é em “The Poetic Principle” que o escritor enfatiza a supremacia do poema “for the poem’s sake”, afirmando que “neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified—more supremely noble than this very poem—this poem per se—this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem’s sake” (Idem). A defesa do poema *per se* afasta a *verdade* do âmbito da poesia, afastando, por sua vez, Edgar Allan Poe das ideias pregadas pelos seguidores de Wordsworth e defensores do didatismo. A esse respeito, o criador do detetive Dupin afirma que “in enforcing a truth, we need severity rather than efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. In a word, we must be in that mood which, as nearly as possible, is the exact converse of the poetical” (Idem). Essa ideia de incompatibilidade entre o texto literário e a *verdade* permeia também a ficção de Edgar Allan Poe, especialmente os seus contos góticos.

A valorização do texto *per se*, além de dificultar a determinação de um lugar definitivo para o escritor no âmbito do cânone literário americano, vem ao encontro do objetivo maior de sua obra marcada pelo gótico: a obtenção do sentimento de terror em seus leitores. Como já visto, ao dar preferência a elementos interiores ao texto, Poe afasta de sua obra aspectos externos, contribuindo para que haja uma certa hesitação no estabelecimento de uma classificação definitiva do escritor na história literária americana. Por sua vez, tendo em vista a teoria desenvolvida pelo autor de “The Bells”, o *terror* seria consequência de estruturas intratextuais, calculadas matematicamente pelo escritor antes mesmo do início do processo de escrita, aquando da determinação de um efeito a ser

obtido no leitor. Além disso, ao relegar aspectos exteriores, como os contextos social e histórico, para segundo plano, Poe enfatiza o seu desejo de apreciação universal, acrescentando à sua obra um aspecto atemporal.

As considerações de Edgar Allan Poe sobre teoria estética ultrapassam a sua não-ficção e atingem também a sua ficção. Em pelo menos dois de seus contos, “How to Write a Blackwood Article” de 1838 e “The Literary Life of Thingum Bob, Esq. Late Editor of the ‘Goosetherumfoodle’” de 1844, é possível encontrar sátiras em relação a tendências literárias em voga no século XIX e à imprensa, tanto americana como inglesa. Nessas composições, Poe ironiza não somente os preceitos gerais defendidos por escritores e jornalistas dos Estados Unidos, mas também a sua própria crítica e a sua própria teoria estética.

“How to Write a Blackwood Article” foi inicialmente publicado sob o título “The Psyche Zenobia” na edição de novembro de 1838 de *American Museum*, vendo-se esse título revisto na publicação de 1845 do *Broadway Journal*. De acordo com Dawn B. Sova, este é “one of Poe’s best comic writings, and it also provides insight into his writing methods” (82). Aqui, Edgar Allan Poe satiriza a situação literária e jornalística da sua época, em especial em relação aos populares artigos publicados em *Blackwood’s Edinburgh Magazine*. É deste conto a afirmação de que “sensations are the great things after all” (*The Complete Tales and Poems* 271) e a importância de descrever essas sensações para atingir o leitor é repetida incansavelmente durante a história. De maneira análoga à defendida pela personagem William Blackwood, Poe também fez uso do sensacionalismo em sua ficção, aumentando a suspeita autobiográfica em relação a “How to Write a Blackwood Article”⁷.

Outro aspecto comum à estética poesia visível neste conto é a problematização do uso de sugestões e alegorias. Edgar Allan Poe era mestre na utilização desses recursos como forma de obtenção do efeito de terror, entretanto, ao mesmo tempo, o escritor de “The Pit and the Pendulum” criticava a utilização exagerada desses recursos. Esse exagero é condenado por Poe, por exemplo, em suas críticas a *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne. Edgar Allan Poe afirma, por exemplo, que Hawthorne teria “spirit of ‘metaphor run-mad’” (693) e aponta o excesso de sugestões e alegorias como um dos aspectos reprováveis da estética transcendentalista.

Além da sátira aos contos publicados em *Blackwood’s Edinburgh Magazine* e às principais tendências literárias de sua época, Poe também parece fazer uma auto-sátira em relação aos seus próprios métodos de composição. Além da já mencionada questão do uso de sugestões e alegorias, o elogio feito pelo editor do jornal a um dos artigos citados como modelo, “The Dead Alive”, parece

⁷ A respeito da vertente sensacionalista de Edgar Allan Poe, consultar os artigos “Spanking the Master: Mind-Body Crossings in Poe’s Sensationalism” de David Leverenz e “Poe, Sensationalism, and Slavery” de Teresa A. Goddu.

ser adequado à descrição de vários dos contos escritos por Poe: “the record of a gentleman’s sensations, when entombed before the breath was out of his body—full of taste, terror, sentiment, metaphysics, and erudition” (*The Complete Tales and Poems* 271). Rachel Polonsky também enfatiza o caráter de auto-sátira desse conto ao definir a personagem Psyche Zenobia como “an aspiring writer of tales of grisly death and premature burial much like Poe’s own tales of horror” (54).

Seguindo o mesmo estilo de sátira, o conto “The Literary Life of Thingum Bob, Esq. Late Editor of the ‘Goosetherumfoodle’” foi publicado pela primeira vez em 1844 no *SLM* e narra, numa espécie de paródia autobiográfica, a história de um pretendente a editor que decide se promover na vida literária através, primeiramente, da poesia. De acordo com Dawn B. Sova, esse conto é “one of Poe’s most highly autobiographical and ironic sketches” (102) e, conforme Polonsky:

“The Literary Life of Thingum Bob Esq.” is a satire both of the mercenary rough-and-tumble of the American literary periodicals and of the semi-mystical lexicon of Romantic aesthetics that had matured American literary discourse. As such, it is also a polished and sarcastic piece of self-satire. For, as we shall see, Poe did not just resent the mass market in poetry and literary criticism, he was also part of it; the periodical press guaranteed him his livelihood. (47)

A consideração de narrativas como “How to Write a Blackwood Article” e “The Literary Life of Thingum Bob, Esq.” é importante não somente por nelas estarem contidas sátiras ao meio jornalístico norte-americano do qual Edgar Allan Poe fazia parte, mas também por satirizarem a teoria estética do próprio escritor. Além disso, a partir desses dois contos é possível inferir a opinião de Poe em relação a elementos interiores a uma obra literária, como a forma, o *modus operandi* do processo de composição e o uso de sugestões e alegorias, aspectos que serão a base dos preceitos defendidos pelo escritor em sua teoria estética.

Por ser o artigo no qual Edgar Allan Poe postula suas regras da composição literária de uma maneira mais sistematizada e por ser o seu texto teórico mais aclamado e estudado, nada mais justo que partir de “The Philosophy of Composition” para a consideração dos preceitos definidos pelo escritor em sua estética. Como já visto, a teoria do escritor é centrada no conceito de efeito e, nesse artigo publicado em 1846, o autor de “Annabel Lee” enfatiza essa centralidade defendendo a importância de começar a escrita de uma obra literária pelo epílogo, de maneira a ter o efeito desejado sempre em mente durante todo o processo de composição. Logo, a primeira regra apresentada por Poe é a determinação de um efeito a ser atingido no leitor. Todas as demais regras

e, conseqüentemente, todo o restante do processo de escrita serão levados em conta em relação ao efeito escolhido.

A importância dada por Poe ao efeito desejado pelo escritor aquando da criação de uma história ou de um poema também é visível em seu criticismo. Em 1842, em crítica a Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe define o que seria o papel do “verdadeiro crítico” da seguinte forma: “The true critic will but demand that the design intended be accomplished, to the fullest extent, by the means most advantageously applicable” (648). Nesse sentido, a principal função do crítico literário seria observar se o autor do texto sob análise foi capaz de atingir o efeito por ele desejado.

Edgar Allan Poe define o efeito como “impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible” (“The Philosophy of Composition” 698). Por sua vez, em relação à escolha desse efeito, Poe afirma que é preciso ter a originalidade sempre em vista. No entanto, mais uma vez indo de encontro à ideia hegeliana e romântica do “gênio”, o escritor defende que a originalidade se afastaria da noção de inspiração, pois “originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought, and although a positive merit of the highest class, demands in its attainment less of invention than negation” (“The Philosophy of Composition” 681). Nesse sentido, também a originalidade seria como um problema matemático, passível de ser submetida a um processo rigoroso para a sua obtenção.

O efeito pretendido por Edgar Allan Poe com a composição de seu poema “The Raven” é a *beleza*⁸, definida, por sua vez, como a elevação da alma do leitor (“The Philosophy of Composition” 678). A *beleza*, aliás, é considerada pelo escritor como “the sole legitimate province of the poem” (Idem). No entanto, apesar de ser mais facilmente atingida através do poema, Poe não a exclui do domínio do texto narrativo. Tendo em vista a sua obra como um todo, é possível tomar a *beleza* não somente como o efeito pretendido pelo poema objeto de análise em “The Philosophy of Composition”, mas como o efeito que permeia, em maior ou menor grau, toda a sua criação literária, quer seja poética, quer seja narrativa. Em princípio, a *beleza* seria pertencente ao domínio da poesia, enquanto a *verdade* (“the satisfaction of the intellect”) e a *paixão*⁹ (“the excitement of the heart”) seriam mais prontamente alcançadas através da prosa (Idem). Apesar dessa primeira

⁸ Ao colocar a *beleza* como o efeito a ser atingido no leitor, Poe parece tratá-la mais como um conceito abstrato do que como uma qualidade a ser observada em pessoas ou objetos. Nesse sentido, faz distinção entre a palavra “Beauty”, geralmente grafada com letra maiúscula, e o termo “beautiful”. A esse respeito, o próprio escritor afirma que “when, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect—they refer in short, just to that intense and pure elevation of soul—not of intellect or of heart—upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating ‘the beautiful’” (“The Philosophy of Composition” 678).

⁹ Mais uma vez, Edgar Allan Poe destaca os termos “verdade” e “paixão” através do uso de maiúsculas, enfatizando a ideia de que a referência feita diz respeito a conceitos abstratos.

distinção entre o efeito de um poema, a *beleza*, e os efeitos de uma obra em prosa, a *verdade* e a *paixão*, Edgar Allan Poe declara explicitamente que essas relações não são estanques, mas que uma interpenetra a outra: “It by no means follows from anything here said that passion, or even truth, may not be introduced into a poem” (Idem).

Outro princípio postulado por Poe na descrição do *modus operandi* de seu processo de composição é o da brevidade. Apesar de, em seu artigo “From Poe to Valéry”, T. S. Eliot acusar Poe de defender poemas curtos simplesmente por não ser capaz de escrever um poema longo¹⁰, em “The Philosophy of Composition” e em vários outros textos escritos pelo autor de “The Man of the Crowd” é possível encontrar uma justificativa para a defesa da brevidade de uma obra literária. Segundo Poe, a extensão de uma obra não deve ultrapassar a possibilidade de uma leitura que pudesse ser realizada de uma assentada, para prender a atenção do leitor durante todo o tempo, sem a interferência de elementos mundanos. É importante notar que Edgar Allan Poe seguiu essa fórmula em seus próprios textos, tendo se arriscado na ficção longa apenas uma vez, com *The Narrative of Arthur Gordon Pym*¹¹.

O que Edgar Allan Poe denomina genericamente de leitura “at one sitting” (“The Philosophy of Composition” 677) pode ser especificado através de sua crítica a Nathaniel Hawthorne publicada pela primeira vez em 1842, na qual o autor de “To Helen” determina que um bom poema seria aquele cuja leitura não ultrapassasse o período de uma hora (646). O conto ideal, por sua vez, seria aquele que levasse de meia a uma ou duas horas para ser lido. Durante esse tempo, o leitor estaria sob o domínio completo do escritor, tornando, assim, mais fácil a obtenção do efeito desejado (646-647). Nesse sentido, a extensão ideal de uma obra literária está relacionada, em geral, com o efeito escolhido pelo escritor antes mesmo da escrita e, em particular, com a manutenção da unidade desse efeito e, conseqüentemente, com a garantia de totalidade da obra em questão. Em outras palavras, além de escolher um efeito a ser atingido no leitor, o escritor deve fazer com que ele seja uno, sem interferências mundanas e sem a existência de um aglomerado de vários efeitos menores que não estejam subordinados ao efeito maior, tudo isso para não comprometer a impressão da totalidade a ser constatada pelo leitor no final da leitura.

¹⁰ T. S. Eliot afirma: “Poe has a remarkable passage about the impossibility of writing a long poem —for a long poem, he holds, is at best a series of short poems strung together. What we have to bear in mind is that he himself was incapable of writing a long poem. He could conceive only a poem which was a single simple effect: for him, the whole of a poem had to be in one mood” (334).

¹¹ É válido destacar que, apesar de poder ser considerado como pertencente à categoria de ficção longa, a pretensão inicial de Edgar Allan Poe era publicar *The Narrative of Arthur Gordon Pym* em série no *SLM*, à moda de um *roman-feuilleton*. De fato, os dois primeiros capítulos do romance foram publicados nas edições de janeiro e de fevereiro de 1837 desse jornal. O livro completo foi publicado no ano seguinte, em julho de 1838.

A importância da manutenção da totalidade de determinada obra é enfatizada pelo fato de Edgar Allan Poe considerar que não haveria vantagem alguma no exagero da extensão que pudesse compensar a perda de unidade de uma obra. Seguindo esse raciocínio, o escritor conclui que algo como um poema longo seria uma impossibilidade, uma vez que seria, na verdade, nada mais que a sucessão de poemas menores. Poe justifica sua afirmação alegando que um poema só pode ser considerado como tal enquanto for capaz de emocionar através da elevação da alma e que, devido a uma necessidade física, todas as emoções verdadeiramente intensas são curtas e, portanto, impossíveis de serem prolongadas demasiadamente no tempo (“The Philosophy of Composition” 677). Ao defender a inexistência de um poema longo, Edgar Allan Poe questiona toda a tradição de poemas épicos, questionando, inclusive, “Paradise Lost” de John Milton. De acordo com o escritor, em um poema épico, o todo seria “deprived, through the extremeness of its length, of the vastly important artistic element, totality, or unity, of effect” (Idem). Apesar da censura aos poemas longos, Edgar Allan Poe não descarta a necessidade da existência de determinada duração para que a produção de algum efeito seja possível. Nesse sentido, o poema ideal não seria nem muito longo, nem muito curto: “*In medio tutissimus ibis*” (“Nathaniel Hawthorne” 646).

Em “The Philosophy of Composition” também é possível encontrar o desprezo de Poe pela valorização de uma obra de arte somente pelo seu tamanho. O escritor elabora essa questão em “The Poetic Principle”, apontando o periódico *Quarterly Reviews* como um dos maiores responsáveis pelo equívoco de apreciar o que chama de “sustained effort” (699) na consideração do valor literário de determinada obra. A esse respeito, Edgar Allan Poe afirma:

It is to be hoped that common sense, in the time to come, will prefer deciding upon a work of Art, rather by the impression it makes, by the effect it produces, than by the time it took to impress the effect, or by the amount of ‘sustained effort’ which had been found necessary in effecting the impression. The fact is, that perseverance is one thing, and genius quite another; nor can all the Quarterlies in Christendom confound them. (699-700)

A crítica à valorização de uma obra simplesmente devido ao seu tamanho é partilhada por Thingum Bob, que, no conto homônimo, afirma: “the mere extent of a literary work has anything to do with its merit” (672). Thingum ainda reitera sua crítica, de modo semelhante a Edgar Allan Poe, ao questionar o chamado “sustained effort”, afirmando que é impossível encontrar sentido nesse critério de valorização literária (Idem).

Depois da determinação de um efeito e da consideração da extensão adequada para a obtenção desse efeito, outro preceito a ser observado é a escolha do tom do poema ou do conto. Como

afirmado incansavelmente por Poe, o tom a ser escolhido também deve levar em conta o efeito desejado pelo escritor, no caso, a *beleza*. Assim sendo, Edgar Allan Poe considera que o tom mais pertinente à maior manifestação da *beleza* seria a tristeza e opta pelo tom melancólico, afirmando tratar-se do tom mais legítimo da poesia (“The Philosophy of Composition” 678).

Definido o tom, o próximo passo seria a escolha de um tema. Ainda tendo em vista o tom escolhido, Poe chega à conclusão de que o tema mais melancólico possível seria a morte. A seguir, partindo do mesmo desencadeamento de ideias, o escritor se questiona, então, quando a morte se tornaria mais poética e, conseqüentemente, mais próxima da ideia de *beleza*, chegando à mais célebre passagem de “The Philosophy of Composition”, ou seja, que “the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world—and equally is beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover” (680). Essa íntima relação entre a morte da mulher amada e o luto de seu amante, quer seja por saudade, quer seja pela impossibilidade de se livrar do peso dessa morte, quer seja pelos dois motivos, permeia toda a escrita poética.

A próxima regra enfatizada por Edgar Allan Poe diz respeito à determinação do clímax do poema ou do texto narrativo. Somente depois deste ponto seria permitido ao escritor tomar da pena para escrever suas primeiras palavras. Daí a ideia de começar a escrita de uma obra pelo seu fim, pelo seu momento crucial. Assim fazendo, o escritor-matemático pode conduzir o restante da história até esse fatídico momento com maestria, visando ter o leitor sempre sob seu domínio.

Antes do desenlace, o último quesito a ser considerado diz respeito ao local. Em relação a esse aspecto, o escritor indica a opção pelo que chama de “a close circumscription of space” (“The Philosophy of Composition” 681). De acordo com Poe, circunscrição fechada do espaço é diferente de unidade de lugar. O que está em voga não é a delimitação de um único local para o desenrolar da história, mas sim a limitação física do local escolhido ou, até mesmo, dos locais escolhidos. Assim, ainda que um poema tenha como único ambiente uma floresta, não estamos diante de um espaço fechado, dificultando ou impossibilitando a manutenção da unidade de efeito. Daí a quase totalidade das histórias de Edgar Allan Poe decorrerem em espaços claramente fechados, como quartos, casas, mansões, enfim, uma adaptação americana dos castelos europeus, tão explorados pela ficção gótica. Ainda quando parecemos estar diante de espaços abertos, como, por exemplo, a descrição exterior da casa da família Usher, podemos interpretar essas descrições como referentes à própria consciência das personagens.

A circunscrição fechada do espaço, além de colaborar com a manutenção da unidade de efeito, colabora com a forma peculiar do gótico escrito por Edgar Allan Poe, na medida em que

esses espaços fechados ajudam a construir a ideia de claustro, físico e psicológico, no qual suas personagens se encontram detidas, seja por força alheia, seja pela força de suas próprias vontades ou consciências.

Dentro da ponderação sobre o espaço de determinada obra, é possível identificar outra (sub)regra a ser seguida. Para além da circunscrição fechada do espaço, Poe contempla a importância da escolha de um local que seja sagrado para o eu-lírico (ou narrador). Esse local sagrado pode permear toda a história, como em “The Oval Portrait”, ou estar presente em momentos cruciais da história, como será visto em “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”. Com base nas afirmações presentes em “The Philosophy of Composition” e na consideração do restante da obra do escritor, é possível determinar que esse local é sagrado para o eu-lírico (ou narrador) justamente pelo peso da lembrança da mulher amada, agora morta.

Depois de enumerar e explicar os preceitos de seu passo a passo da escrita poética e de ficção, Edgar Allan Poe passa à consideração de dois elementos que podemos definir como referentes ao acabamento da obra literária: a complexidade e a sugestividade¹². De acordo com o escritor, ambos os elementos são necessários para romper com “a certain hardness or nakedness, which repels the artistical eye” (“The Philosophy of Composition” 683) e o segundo, ou seja, a sugestividade, é responsável por conferir uma riqueza à obra de arte, desde que não usada em excesso. Poe destaca, também, o uso de uma (e somente uma) metáfora no final do poema, o que permitiria uma nova leitura, e desta vez simbólica.

Num astuto resumo da teoria estética de Edgar Allan Poe, em “La Poetica e Noi”, Umberto Eco afirma:

Il progetto di Poe consisteva nel mostrare come l'effetto di “una intensa elevazione dell'anima” (la Bellezza) si raggiunga al prezzo di una organizzazione di strutture, e nel far vedere come “l'opera procede, passo per passo, verso il suo completamento con la precisione e le rigide conseguenze di un problema matematico”, tenendo conto di una unità d'impressione (che è materialmente l'unità del tempo di una seduta di lettura), del luogo, del tono emotivo. (256)

Apesar de aparentemente estarmos diante de uma explicação passo a passo do poema “The Raven”, o artigo “The Philosophy of Composition” deixa claro a íntima relação entre os preceitos ditados por Edgar Allan Poe e os elementos estruturais de uma narrativa. Nesse sentido, na estética

¹² Utilizo aqui o termo “sugestividade”, como traduzido por Oscar Mendes e Milton Amado na edição do livro *Poemas e Ensaios* de Edgar Allan Poe, e não o termo “sugestão”, por parecer o mais adequado para traduzir a palavra utilizada por Poe, “suggestiveness”, na medida em que o escritor parece se referir à utilização de um conjunto de sugestões e não a uma única ou determinada sugestão.

poesia encontramos preceitos relativos aos cinco elementos narrativos básicos: tempo, espaço, enredo, personagens e narrador. O tempo da obra de Poe é geralmente psicológico, sem definições temporais claras e parte, normalmente, de uma lembrança por parte de quem narra a história, quase sempre um homem, num momento posterior ao da morte da mulher (ou menina) amada. Por sua vez, o espaço deve ser sempre limitado a uma circunscrição fechada, sendo necessário que pelo menos o clímax da história se desenrole num lugar sagrado para o narrador. Já o enredo envolverá as lembranças, divagações, lamentos e, inclusive, remorsos do narrador em relação à mulher um dia amada. Finalmente, as personagens limitar-se-ão, basicamente, às figuras do amante desolado e da morta amada e o narrador (ou eu-lírico que, de certa forma, também narra a sua história), por seu turno, será, quase invariavelmente, o “bereaved lover”, para utilizar uma expressão proposta pelo próprio Poe (“The Philosophy of Composition” 680).

CAPÍTULO 3
“BERENICE”, “MORELLA” E “LIGEIA”: UMA LEITURA DAS *DARK LADIES* DE
EDGAR ALLAN POE

Like ghosts the shadows rise and fall!

Oh, lady dear, hast thou no fear?

Edgar Allan Poe, “The Sleeper”

3.1. A MULHER COMO ELO ENTRE O *TERROR* E O *SUBLIME*

Em seu tratado *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Edmund Burke define os mais variados sentimentos¹³ do ser humano, geralmente em pares, como dor e prazer. Essa oposição, aliás, é crucial para o entendimento da teoria burkeana do *sublime*. Para Burke, prazer e dor são sentimentos positivos, ou seja, um não pode ser definido apenas em relação à ausência do outro. Dor não é a ausência de prazer e, por sua vez, prazer não é a mera ausência de dor, ambos os sentimentos têm características próprias e distintas. A simples ausência de dor ou de prazer coloca o homem, na maioria das vezes, em um terceiro estado: a indiferença. Por outro lado, o sentimento causado pela cessação da dor (ou do perigo, termo empregado por Burke algumas vezes equiparado ao termo dor¹⁴) não é o prazer, mas sim um misto de terror e surpresa, “a state of much sobriety, impressed with a sense of awe, in a sort of tranquility shadowed with horror” (32), em suma, o estado que Burke denomina de “delight” (doravante deleite).

Ainda tendo em vista a cessação do prazer, Edmund Burke propõe uma outra definição útil para os estudos do Gótico, em geral, e, em particular, para a análise da obra de Edgar Allan Poe: a noção de “grief” (doravante pesar). Segundo Burke, a cessação do prazer pode dar lugar a três estados mentais: a já mencionada indiferença, o desapontamento e, por último, o que ele considera o mais violento dos três estados: o pesar. O estado de indiferença ocorre quando o prazer é simplesmente cessado depois de ter se prolongado por certo período de tempo e o desapontamento ocorre quando esse prazer é inesperadamente interrompido, deixando uma sensação desconfortável.

¹³ Edmund Burke emprega o termo “passions”. Utilizo aqui o termo “sentimentos” por acreditar ser o mais adequado a um público do século XXI. A adaptação da palavra “passions” para a palavra “feelings” também foi proposta por Adam Phillips em sua introdução à edição do tratado de Burke publicada pela Oxford University Press. Em seu texto, Phillips afirma que “passion is used as a generic term for what we would now think of as a great variety of different states of mind, some of which would loosely be called feelings” (xx).

¹⁴ Burke aproxima dor (“pain”) da ideia de perigo (“danger”) pelo fato de ambos trazerem consigo a possibilidade e, por conseguinte, o medo da morte. Burke equipara esses termos em alguns momentos de seu texto, por exemplo, ao afirmar que “in short, pleasure (I mean any thing either in the inward sensation, or in the outward appearance like pleasure from a positive causa) has never, I imagine, its origin from the removal of pain or danger” (33).

Finalmente, o sentimento de pesar surge quando o objeto que anteriormente causara prazer é totalmente perdido, sem haver a possibilidade de desfrutá-lo novamente.

Apesar de se aproximar em grande medida do sentimento de dor devido à sua violência, o sentimento de pesar não se confunde com o que Burke denomina “positive pain” (31). De acordo com o filósofo, “the person who grieves, suffers his passion to grow upon him; he indulges it, he loves it: but this never happens in the case of actual pain, which no man ever willingly endure for any considerable time” (34). Isso ocorre pelo fato de, no pesar, o sentimento de prazer ainda ser predominante. Daí encontrarmos muitos exemplos decorrentes do prolongamento desse sentimento de pesar em praticamente toda a obra de Poe, cujos poemas e histórias parecem um longo choro por um ente amado, pelo menos em algum momento do passado, quer seja esse ente uma esposa, uma mãe ou um animal de estimação.

Enquanto o pesar está relacionado com o segundo par da dicotomia dor-prazer, o *sublime*, por sua vez, diz respeito à dor que, de acordo com Edmund Burke, é muito mais poderosa que o sentimento de prazer. Segundo o filósofo irlandês, “whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*” (36). A morte, por sua vez, é ainda mais eficaz para a obtenção do sentimento de terror e, conseqüentemente, do *sublime*, na medida em que é uma ideia ainda mais perturbadora que a ideia de dor, pois, conforme Burke, a dor se torna ainda mais forte quando pode ser considerada “an emissary of this king of terrors” (Idem), ou seja, da morte.

A ideia de que a dor é um sentimento muito mais forte e poderoso que o prazer também é defendida por outros escritores que discorreram sobre o papel desempenhado por esses sentimentos na literatura, em especial na literatura de terror. Nesse sentido, Howard Phillips Lovecraft, em seu estudo “Supernatural Horror in Literature”, afirma que “we remember pain and the menace of death more vividly than pleasure” (83). No entanto, essa ideia não é exclusiva nem do século XVIII, quando Edmund Burke escreveu seu *Enquiry*, nem do século XX, quando Lovecraft publicou seu ensaio pela primeira vez, nem tampouco é exclusiva do meio literário. A ética aristotélica já destacava a importância da dor para o desenvolvimento das habilidades de cada ser humano e a dicotomia dor-prazer é essencial para ciências como a psicanálise.

Como já mencionado, a cessação do prazer pode levar a três estados mentais: a indiferença, o desapontamento e o pesar. A cessação da dor, por sua vez, não leva ao prazer positivo, mas sim ao que Burke classifica como deleite. No entanto, para que esse deleite possa ser desfrutado, uma condição se faz necessária: o distanciamento. Nesse sentido, quando os sentimentos de dor e de

perigo são experimentados de maneira muito próxima, tornam-se apenas terríveis, ao passo que, se observados com certa distância, possibilitam o aparecimento do sentimento de deleite. Tendo isso em vista, torna-se mais fácil perceber o encantamento da ficção gótica, mais especificamente, o regozijo que o leitor desfruta ao se deparar com situações que, se enfrentadas na realidade, não permitiriam nenhum tipo de alegria.

Edmund Burke também coloca em evidência o papel do medo, afirmando que, por ser uma apreensão do que seria a dor e a morte, ele funciona de maneira análoga à própria dor. O medo é, em suma, o sentimento que usurpa da mente humana todo o seu poder de ação e de raciocínio (53). Uma das principais características da ficção gótica é justamente a exploração desse sentimento de medo para atingir o *terror*. Sobre o medo, Lovecraft afirma que “the oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest fear is fear of the unknown” (“Supernatural Horror” 82). Esse medo do desconhecido é amplamente explorado na obra ficcional de Edgar Allan Poe e permite que, em seus contos, o efeito de terror seja criado e recriado em seus leitores até culminar na contemplação do próprio *sublime*.

No decorrer do seu tratado, Edmund Burke enfatiza a correlação entre o *sublime* e o *terror*, afirmando que este último seria o princípio dominante do primeiro (54). A esse respeito, Adam Roberts afirma: “for Burke, art was sublime if it evoked a sort of refining terror, or horror; if it filled people with awe; if it gave our mortal brains a searing peek at infinity” (26). Roberts também enfatiza que, para Burke, a *beleza*, além de ser um componente inferior ao *sublime*, também é um componente efeminado (Idem). Assim, enquanto a *beleza* estaria relacionada com a mulher, ou com a parte feminina da *psyché*, o *sublime* se relacionaria com o homem. Como será visto posteriormente aquando da análise dos contos, na obra de Poe essa distinção não é clara. Tanto a contemplação da *beleza*, quanto a contemplação do próprio *sublime* são atingidas através das figuras femininas, ainda que sejam contempladas, dentro das histórias, pelas personagens masculinas, os narradores.

Apesar de usar quer o termo “terror” quer o termo “horror” para definir o *sublime*, fica evidente que, se considerarmos as definições feitas posteriormente por Ann Radcliffe, Edmund Burke identifica o *sublime* com o sentimento de terror e não com o sentimento de horror¹⁵. Essa identificação se torna evidente quando o filósofo discorre acerca de um fator, também mencionado

¹⁵ Segundo Ann Radcliffe, o sentimento ou efeito de horror é consequência de um choque direto do leitor com a situação horrível, o que possivelmente causaria repulsa e enojamento, paralisando-o. O sentimento de terror, por sua vez, é decorrente da possibilidade, mas não da efetiva observação do horrível. Em outras palavras, o terror gótico é caracterizado por uma certa obscuridade no tratamento de eventos horríveis, ao passo que o horror gótico é, ao contrário, caracterizado justamente pela explicitação da violência desses eventos.

por Radcliffe em seu artigo “On the Supernatural in Poetry”, essencial para o efeito de terror: a obscuridade. De acordo com Burke, a obscuridade é necessária para fazer com que algo se torne terrível e, a favor dessa ideia, argumenta que “when we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes” (54). Depois de citar uma passagem do segundo livro de “Paradise Lost”, na qual John Milton descreve a figura da Morte, Edmund Burke conclui que o caráter sublime desse trecho seria justamente decorrente da incerteza que permeia tal descrição: “In this description all is dark, uncertain, confused, terrible, and sublime to the last degree” (55).

A própria noção de obscuridade permite a Burke diferenciar o *sublime* da *beleza*. De acordo com o escritor do *Enquiry*, “beauty should not be obscure; the great [the *sublime*] ought to be dark and gloomy” (113). Além de possuir a clareza como uma de suas características, a *beleza* seria o objeto do sentimento de amor, ou seja, seria “that quality or those qualities in bodies by which they cause love, or some passion similar to it” (83). O amor, por sua vez, seria diferente do desejo e é definido por Burke como a satisfação que sentimos ao contemplar algo belo (Idem). *Beleza* e *sublime* são, assim, tão independentes e diferentes quanto o prazer e a dor e, enquanto o segundo tem como base a dor, a *beleza* tem como base o prazer.

Além de ser destacado por Edmund Burke e Ann Radcliffe, o papel da obscuridade para a obtenção do sentimento de terror (e, por conseguinte, do *sublime*) também é enfatizado por H. P. Lovecraft em seu estudo já mencionado. A própria noção do que Lovecraft denominava “weird tale”, a base de sua teoria sobre a literatura de terror, envolve o desconhecido, o que, segundo ele, seria capaz de causar o mais forte dos medos (82). Esse desconhecido pode ser considerado como a obscuridade levada ao extremo. Assim, para que uma literatura pudesse ser considerada como representante de “the true cosmic horror which makes weird literature” (84), ela deveria explorar as mais variadas vertentes do desconhecido sem, contudo, esgotá-lo, ou seja, sem explicá-lo completamente ou explicitá-lo.

De acordo com o escritor de Rhode Island, o fato de incerteza e perigo estarem sempre coligados transforma qualquer mundo em um mundo desconhecido, repleto de perigo e de possibilidades de desenvolvimento do mal (83). É válido ressaltar que, para Lovecraft, a ideia de mundo desconhecido não diz respeito, necessariamente, a mundos como os criados na Literatura de Fantasia, mas sim à possibilidade da existência de algo maior, que escapa ao entendimento humano, capaz de exercer forças e interferir na vida ordinária. O desconhecido pode então dizer respeito quer seja a um mundo de forças não humanas, satânicas ou alienígenas, como o que é explorado por H. P. Lovecraft em “The Call of Cthulhu”, quer seja ao mundo da morte, ou à possibilidade de existência

de vida ou de retorno *post mortem*, talvez o maior mistério da vida humana e o maior responsável pelos nossos medos.

Nesse sentido, na literatura de terror, escritores e leitores partilham o mesmo mundo desconhecido. Apesar de escrever sobre isso e explorar as emoções que o medo desse desconhecido pode causar, o autor não escapa dessas incertezas e, mesmo quando propõe algum tipo de solução para os mistérios em questão, não passam de meras especulações. Daí a diferença entre a literatura considerada como representante do gênero terror e a literatura do gênero detetive. Por mais que as personagens dos contos de terror tentem encontrar explicações lógicas para os eventos que narram, a possibilidade da existência de algo inexplicável, sobrenatural, geralmente se mantém em aberto.

Ao definir a sua noção de “*weird tales*”, H. P. Lovecraft indica aspectos importantes da ficção de terror, afirmando:

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplained dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain—a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space. (“Supernatural Horror” 84)

Nesse trecho, encontramos alguns termos-chave para a consideração da literatura de terror, como “unexplained dread”, “unknown forces”, “hint” e, até mesmo, “unplumbed space”. Todos esses termos vão ao encontro da defesa do forte papel da obscuridade na construção desse tipo de literatura e, para usar as próprias palavras de Lovecraft, atuam na composição do que ele define como “half-told, half-hinted horrors” (“Supernatural Horror” 85). É justamente através desse jogo de revelação e sugestão que o *terror* se torna o caminho para o *sublime* e, em Edgar Allan Poe, são as personagens femininas as grandes responsáveis por esse jogo.

Em sua obra, Poe explora diferentes mecanismos do *terror* e, conseqüentemente, coloca o leitor frente à contemplação não somente da *beleza*, mas também do *sublime*. A relação entre *terror* e *sublime* e, mais especificamente, do *sublime* obtido através do que Edmund Burke definia como “the king of terrors” (36), ou seja, a morte, é mais evidente em seus contos cuja personagem central é uma mulher. As personagens femininas desempenham um papel essencial para a obtenção do *sublime* nas histórias de Edgar Allan Poe na medida em que o efeito de terror atingido nos textos é decorrente da presença, física, imaginada ou lembrada, dessas mulheres. As figuras femininas, especialmente as que dão título aos contos, funcionam como uma espécie de elo entre o puro

sentimento de terror e o *sublime* e colocam seus narradores na situação descrita por Adam Roberts como “a blend of inspiration and fear” (26).

Tanto em “Berenice”, quanto em “Morella” e “Ligeia”, o papel da figura feminina extrapola a mera contemplação da *beleza* e evoca, para narradores e leitores, o *sublime*. Nesse sentido, o que está em questão não é tanto a beleza física de Berenice, Morella, Ligeia e, até mesmo, Rowena, mas sim os momentos de *terror* que elas proporcionam, mais uma vez, tanto aos narradores quanto aos leitores, aproximando-os, assim, do *sublime* burkeano. Em outras palavras, essas mulheres colocam-nos diante da possibilidade do sobrenatural, da existência de algo maior, desconhecido, inexplicável, algo que é sempre sugerido, mas jamais explicitado nas histórias.

3.2. DE *FAIR LADY* A *DARK LADY*: A FANTÁSTICA TRANSFORMAÇÃO DE BERENICE

Apesar de ser considerada uma *Dark Lady* no âmbito das mulheres da obra de Edgar Allan Poe, Berenice se destaca das demais personagens pertencentes a essa categoria. No conto dedicado a ela, o que está em destaque não é uma imagem estável da figura feminina, mas sim uma transformação de suas características físicas e morais. É justamente essa transformação que prende a atenção da personagem masculina, tornando-se objeto de sua auto-proclamada doença, a monomania. Em “Berenice”, encontramos um narrador, Egaeus, relembrando e contando a história de sua noiva, mais especificamente, a história de uma doença misteriosa que se apoderou de sua pessoa, transformando-a em outra irreconhecível, alterando a sua própria identidade.

Antes de passar à consideração da transformação sofrida por Berenice, é importante destacar o meio através do qual o escritor apresenta essa transformação ao leitor e que é essencial à obtenção do efeito de terror: o fantástico. Em outras palavras, é através do uso de elementos característicos da literatura fantástica que Poe representa a metamorfose de Berenice e, por sua vez, esses mesmos elementos colaboram para a obtenção do efeito desejado pelo escritor, ou seja, o terror. De acordo com Tzvetan Todorov:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas de nós. (30)

O âmago do fantástico está justamente na incerteza entre essas duas soluções possíveis, sendo que a opção por qualquer uma delas inviabilizaria a existência do gênero fantástico e colocaria o texto em questão no âmbito de outros dois gêneros vizinhos: o estranho, quando a explicação é a ilusão dos sentidos, a imaginação ou, até mesmo, a loucura, ou o maravilhoso, quando a criação de novas leis da natureza se torna necessária para a explicação do fenômeno desconhecido. De um modo geral, a ficção gótica acaba optando por uma dessas duas saídas, normalmente pela explicação racional dos fenômenos aparentemente sobrenaturais, ao passo que a ficção científica ou os romances de fantasia tendem a se manter nos limites do maravilhoso. Seguindo um caminho diferente, os contos de Edgar Allan Poe tendem a se manter no fantástico puro e, apesar de muitas

vezes os narradores se aventurarem em explicações racionais para os eventos que presenciam, a dúvida se mantém até o final da história, tanto para o narrador-personagem, quanto para o leitor.

A oscilação real-imaginário, característica da literatura fantástica conforme Todorov (31), além de imprimir maior complexidade aos contos, também colabora para a obtenção do efeito de terror e para a sua manutenção no decorrer da obra. Mais do que isso, é justamente a possibilidade e não a certeza da existência de um mal real que faz com que a ficção de Poe faça parte do domínio do *terror* e não do *horror*. Como o próprio narrador de “Berenice” afirma: “I had no positive, at least no definite comprehension. Yet its memory was replete with horror—horror more horrible from being *vague*, and terror more terrible from *ambiguity*” (*The Complete Tales and Poems* 232, *italico meu*). Apesar de utilizar, como de costume, os termos “terror” e “horror” enquanto sinônimos, é possível inferir do uso de palavras como “vague” e “ambiguity” que, nesse trecho, Edgar Allan Poe faz referência ao *terror* e não ao *horror* radcliffiano.

Apesar de estarem presentes com maior ou menor frequência em quase toda a obra de Poe, é em “Berenice” que os elementos fantásticos desempenham um papel mais evidente na relação central do presente trabalho: a ligação entre o papel feminino e a obtenção do efeito de terror e, conseqüentemente, do *sublime*. O conto está repleto de sugestões e descrições vagas e propositalmente ambíguas, que, além de colaborarem para a manutenção da dualidade fantástica realidade-imaginação, colaboram também para a obtenção do *terror*. Em “Berenice”, utilizando as palavras de Tzvetan Todorov, estamos diante de “um mundo que é exatamente o nosso” (30) e, mesmo quando elementos estranhos são introduzidos na narração, as regras da natureza e do real não são rompidas. Nesse sentido, o sobrenatural é sempre sugerido, entrando na história não enquanto fato, mas enquanto possibilidade.

Outro fator que colabora para a manutenção da incerteza necessária à existência do fantástico é a falta de credibilidade do narrador em primeira pessoa, assumida e incitada pelo próprio Egaeus, que coloca a imparcialidade da sua narrativa em questão desde o início do conto. Se considerarmos a edição publicada em março de 1835 no jornal *SLM*, encontraremos a seguinte passagem: “I have a tale to tell in its own essence rife with horror—I would suppress it were it not a record more of feelings than of facts” (333)¹⁶. Aqui, além da informação de que o relato será baseado em algo tão vago e parcial como sentimentos, o narrador utiliza o termo “tale” que em si já abriga a dualidade

¹⁶ O trecho em questão foi suprimido nas versões do conto posteriores à publicada no *Broadway Journal* em abril de 1845. No total, Edgar Allan Poe suprimiu quatro parágrafos contidos na primeira publicação para o *SLM* de dez anos antes. Esses parágrafos foram excluídos por serem considerados demasiadamente repulsivos e narram o momento em que Egaeus vai até o leito de morte e observa sua prima, pelo menos aparentemente, morta. Apesar da exclusão que determinou a versão final, reimpressa até os dias de hoje, optei pela consideração também da primeira versão de 1835, uma vez que os elementos omitidos muito têm a esclarecer a respeito do papel da figura feminina.

ficção-realidade¹⁷. Este termo é novamente empregado no quinto parágrafo do conto, enfatizando a ideia da desconfiança perante o narrador: “and a *tale* which should not be told” (*The Complete Tales and Poems* 228, *italico meu*).

Além de assumir que a sua história é um conto e de invocar a parcialidade dos sentimentos, encontramos outros alertas em relação à credibilidade ou à falta de credibilidade do narrador, suscitados pelo próprio Egaeus, quer seja através da ênfase dada ao fato de a narrativa se basear na memória, por si só falível, quer seja através das incertezas decorrentes de sua doença, a monomania, quer seja através da atmosfera sombria e da falta de luminosidade dos espaços nos quais se encontra. Nesse sentido, encontramos em “Berenice” os seguintes excertos: “I call upon *her name* —*Berenice!*—and from the gray ruins of memory thousand tumultuous recollections are startled at the sound!” (*The Complete Tales and Poems* 228, *italico meu*); “The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn—not the material of my everyday existence—but in very deed that existence utterly and solely in itself” (*The Complete Tales and Poems* 228); “In the lucid intervals of my infirmity, *her calamity*, indeed, gave me pain (...)” (*The Complete Tales and Poems* 230, *italico meu*); “But from the disordered chamber of my brain, had not, alas! departed, and would not be driven away, the white and ghastly *spectrum of the teeth*” (*The Complete Tales and Poems* 231, *italico meu*); “Is it my brain that reels — or was it indeed *the finger of the enshrouded dead* that stirred in the white cerement that bound it?” (*SLM* 335, *italico meu*); “Was it my own excited imagination—or the myst influence of the atmosphere—or the uncertain twilight of the chamber—or the gray draperies which fell around *her figure*—that caused in it so vacillating and indistinct an outline?” (*The Complete Tales and Poems* 231, *italico meu*).

Nesses trechos, que aparecem em momentos cruciais da narrativa, pode-se afirmar que o fantástico funciona como um apelo à razão, como uma estratégia utilizada pelo narrador para se fazer lembrar e para lembrar o leitor de que, apesar da estranheza das situações, a razão ainda poderia prevalecer, fazendo com que as situações estranhas não passem de meras ilusões. Nesse sentido, é possível notar uma tendência para o segundo elemento da dualidade fantástica realidade-imaginação e, conseqüentemente, para uma explicação racional para o sobrenatural sem que seja necessário haver um questionamento das regras da natureza ou do real, mantendo-nos no mundo cotidiano. É válido ressaltar que, como já mencionado, apesar da tendência para uma explicação

¹⁷ De acordo com a definição apresentada no *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, por exemplo, a palavra “tale” pode ser definida como “a story, especially one which might be invented or difficult to believe” (1304).

racional, a dúvida permanece, e, por conseguinte, o conto permanece nos limites da ficção fantástica.

Um aspecto característico desses momentos fantásticos é o fato de eles estarem majoritariamente relacionados com a presença de Berenice, o que pode ser comprovado pelas expressões destacadas: “her name—Berenice!”; “her calamity”; “*spectrum* of the teeth”; “the finger of the enshrouded dead”; “her figure”. Apesar da influência da doença do narrador, é a presença dessa mulher, seja física, seja de maneira fantasmagórica, seja através da memória, que faz com que Egaeus coloque em questão a sua própria percepção da realidade. Berenice desconcerta o narrador mesmo antes de sua fatídica transformação. A beleza incomparável da personagem feminina, em seus tempos saudáveis, é descrita da seguinte maneira: “Oh! gorgeous yet fantastic beauty! Oh! Sylphy amid the shrubberies of Arnheim!—Oh! Naiad among her fountains!” (*The Complete Tales and Poems* 228). A menção de figuras mitológicas, como sílfides e ninfas, mais do que meramente qualificar a aparência de Berenice, sugere o mistério que a sua existência e o seu gozo pela vida (em oposição ao narrador doente, enclausurado com e nos seus livros) já traziam para a meditação dolorosa de seu primo.

Outro artifício utilizado para a manutenção do fantástico é a criação de uma atmosfera onírica. Graças ao aspecto de sonho que muitos trechos adquirem, leitor e narrador mantêm-se em dúvida quanto à realidade ou à ilusão de certos acontecimentos. Esse artifício aparece, por exemplo, em dois momentos interessantes da história, ambos envolvendo a morte de Berenice. No primeiro momento, depois de narrar a aparição de sua prima na biblioteca, quando finalmente nota a brancura de seus dentes num episódio permeado de *terror* e de elementos sobrenaturais, Egaeus afirma: “At length there broke in upon my dreams a wild cry as of horror and dismay; and thereunto, after a pause, succeeded the sound of troubled voices, intermingled with many low moanings of sorrow, or of pain” (*The Complete Tales and Poems* 232). Aqui, a importância da consideração do termo “dreams” ultrapassa o uso metafórico da palavra “sonho”, comumente encontrado na *œuvre* de Edgar Allan Poe. Se considerarmos os elementos textuais, não encontramos suporte suficiente para defender uma interpretação conotativa do termo, levando-nos ao seu sentido denotativo: Egaeus realmente sonha e, por consequência, dorme. No entanto, não é possível precisar o momento em que o narrador adormece, se antes ou se depois da aparição quase fantasmagórica de Berenice. Essa impossibilidade de precisão deixa aberta a possibilidade de que todo o episódio descrito anteriormente não tenha passado de um sonho, colaborando para uma interpretação racional do evento estranho na qual o sobrenatural não chegou a acontecer de fato.

Por sua vez, se considerarmos novamente a versão da primeira publicação do conto, encontraremos uma estrutura análoga, ou seja, a ideia do sonho como possível explicação racional para os eventos aparentemente sobrenaturais narrados anteriormente. Depois de visitar o quarto de sua prima e vê-la morta, Egaeus afirma: “It seemed that I had newly awakened from a confused and exciting dream” (*The Complete Tales and Poems* 232). Os eventos aos quais esse sonho confuso e excitante faz referência são justamente os narrados nos quatro parágrafos suprimidos por Edgar Allan Poe em decorrência de seu conteúdo demasiado repugnante e, apesar do trecho citado ser mantido na versão pós-1845, só é possível perceber a abrangência de seu significado se considerarmos a versão inicial, sem censuras, do conto. Esses quatro parágrafos “repugnantes” englobam o ápice do *terror* do conto e coincidem com o momento no qual Berenice tem mais ação. Curiosamente, isso ocorre justamente quando ela está, pelo menos supostamente, morta.

A parte excluída da história se passa no intervalo entre o momento em que Egaeus sai de sua biblioteca para descobrir o motivo dos barulhos e lamentos que ouvia e é informado, por uma criada, de que “Berenice—was no more” (*The Complete Tales and Poems* 232) e o momento em que se encontra de volta à biblioteca, afirmando que “it seemed that I had newly awakened from a confused and exciting dream” (Idem). Na versão de 1835, depois de receber a notícia da morte de sua prima, o narrador vai até o quarto da falecida “with a heart full of grief, yet reluctantly, and oppressed with awe” (*SLM* 335). A hesitação e o pavor de Egaeus diante da possibilidade de contemplar sua noiva morta permeiam todo o trecho e indicam um dos papéis da figura feminina neste conto: a confrontação do narrador, homem, com a decadência e a mortalidade humanas. A esse respeito, Karen Weekes afirma que “a dying woman who remains beautiful is to be adored as a poetic inspiration, but one who has the poor grace to show the ravages of disease is to be eschewed, as she is merely a token of inevitable decay without the redeeming virtue of impregnable beauty” (154). Em decorrência da sua transformação, tão enfatizada pelo narrador, Berenice deixa de representar o ideal poético da morte de uma bela mulher para fazer parte de um segundo grupo de mulheres na obra de Edgar Allan Poe que fazem com que as personagens masculinas se lembrem de suas próprias condições de mortalidade.

A confrontação de Egaeus com a sua mortalidade, no entanto, não se limita a esses quatro parágrafos da versão de 1835 do conto e também está presente na versão final da história. Ainda de acordo com Karen Weekes, o sorriso que Berenice dá ao seu primo ao aparecer na sua biblioteca, já com características de defunta, seria “a suggestion of the inevitability of the narrator’s similar fate” (156). Essa lembrança trazida pelo sorriso da personagem feminina fica ainda mais evidente se considerarmos outro momento crucial no qual Berenice sorri para o narrador, desta vez na edição do

conto do *SLM*, quando Egaeus afirma ter visto o corpo defunto de sua prima sorrir para ele. Ainda que o narrador estivesse imaginando ou sonhando, o sorriso de Berenice já aponta no sentido da sugestão de um destino semelhante, ou seja, da morte do próprio narrador, o que é evidenciado pelo fato de nos dois momentos, tanto na biblioteca como no leito de morte de Berenice, a personagem masculina também assumir características de defunto, “breathless and motionless” (*The Complete Tales and Poems* 231), como será visto posteriormente.

Além disso, a própria doença de sua prima é, para o narrador, uma constante lembrança de sua impotência diante de uma situação maior, que escapa a seu controle. Nesse sentido, J. Gerald Kennedy afirma que “Egaeus can do nothing about the disease of Berenice, and her hideous transformation confronts him with a reminder of his own impotence and vulnerability. In particular the woman’s teeth signify the problem of death; the narrator wants to possess them to control the reality which they represent” (*apud* Weekes 161). Os dentes representam, assim, através da sinédoque, o próprio sorriso e, mais ainda, a própria Berenice, com tudo o que ela simboliza, desde que ficou doente, para o narrador: a mortalidade humana. Logo, o ato de arrancar os dentes de sua prima pode ser visto como uma tentativa de destruir a lembrança de seu destino, de sua própria morte, e, em última instância, manter a sua sina sob controle. Ademais, os dentes de Berenice continuam extremamente brancos, sem defeitos, sem sinais de deterioração, mesmo quando seu corpo já parece exalar o odor da putrefação, mantendo-se, de certa forma, imortais.

A escolha dos dentes como objeto da monomania do narrador aponta para a sugestão trazida à tona pelo sorriso de Berenice, ou seja, para a confrontação do narrador com a sua própria mortalidade, e, concomitantemente, também aponta no sentido da esperança de imortalidade, uma vez que os dentes, assim como os ossos, não se decompõem depois da morte. Daí o fato de Egaeus querer possuí-los, guardá-los, e não destruí-los, agarrando-se à esperança de continuar respirando “the pure air of the eternal heavens” (“Berenice” *SLM* 335). Por outro lado, o terror da personagem masculina diante da contemplação dos dentes de Berenice é devido não somente à confrontação com a possibilidade de sua morte, mas também ao fato de, como indicado por Liliane Weissberg, “the symmetry and lifeless lustre of her [Berenice’s] teeth — indicators of health and beauty — become noticeable only in their difference from the decaying body” (*apud* Weekes 156).

Retomando as ideias de Karen Weekes, “the narrators’ inability to accept their own mortality leads them to reject this tangible reminder of human frailty; however, someone who dies while still lovely provides opportunity both for romantic idolizing of the beloved and romantic idealizing of Poe’s ‘most melancholy’ topic, death” (154). Por isso o narrador de Berenice fica apavorado diante da possibilidade de contemplar a sua prima morta e, na versão final do conto, essa contemplação

não chega a acontecer, ao passo que a maioria dos eu-líricos das *Fair Ladies* e até mesmo os narradores de “Morella” e “Ligeia” permanecem ao lado dessas mulheres, que continuam a exalar beleza, até o fim, no leito de morte. Na versão de “Berenice” publicada no *SLM*, Edgar Allan Poe coloca o leitor diante de um narrador-personagem que entra em contato com o lado decadente da morte. Até esse fatídico contato, o narrador, apesar de supostamente ter-se disposto a narrar a história de uma mulher, passara mais tempo narrando a sua própria doença, os seus próprios sentimentos e as suas próprias lembranças. No entanto, a confrontação com a possibilidade da morte leva a narrativa para outro rumo, mais sombrio, mais terrível, permeado ainda mais pelas incertezas do fantástico, e no qual a personagem feminina realmente passa a ser o elemento central da narrativa.

A influência da Berenice morta em seu primo é tamanha que o narrador parece entrar em contato com a mortalidade não somente através da constatação de sua possibilidade, mas também através de sua própria experiência. A visita do narrador à defunta é permeada de sugestões que permitem uma leitura simbólica do trecho em questão, no sentido de que, ao constatar a sua mortalidade, a personagem masculina já começa a morrer. Nesse sentido, encontramos trechos como: “with a sense of *suffocation* I *dragged* myself to the side of the bed” (*SLM* 335, *italico meu*), quando o narrador se aproxima da cama onde se encontra o caixão de sua prima; e o momento mais simbólico, quando Egaeus se isola das demais pessoas vivas presentes no quarto e se fecha juntamente com o corpo de sua prima morta: “as I let them [the draperies of the curtains] fall they descended upon my shoulders, and shutting me thus out from the living, enclosed me in the strictest communion with the deceased” (*SLM* 335), numa imagem que pode ser equiparada ao enterro do próprio narrador. Nesse momento, a personagem masculina demonstra consciência de seu pavor frente à confrontação com a sua mortalidade e assume o desejo de fuga: “I would have given worlds to escape — to fly from the pernicious influence of mortality” (*Idem*). No entanto, apesar da vontade de fugir, Egaeus se encontra tomado pelo sentimento de horror, imóvel, quase defunto. A transição do narrador entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos também pode ser vista ao considerarmos a evolução do principal aspecto de sua monomania, ou seja, as suas meditações. Nesse sentido, é possível sublinhar uma mudança na descrição dessas meditações, que passam de “most intense and *painful*” (*The Complete Tales and Poems* 228, *italico meu*) a “that intense and *abnormal* meditation” (*The Complete Tales and Poems* 218, *italico meu*), nas edições posteriores à publicada no *Broadway Journal*, e “that intense and *morbid* meditation” (*SLM* 334, *italico meu*), na versão original, até que, finalmente, é possível encontrar o narrador “*buried* in meditation” (*The Complete Tales and Poems* 232, *italico meu*).

Diferentemente do que acontece nos poemas de Edgar Allan Poe, em “Berenice”, o momento que deveria ser o mais melancólico e, por consequência, o mais belo graças à imagem da morte de uma bela mulher, torna-se justamente o oposto: um momento assustador, repleto de elementos grotescos, mais próximo do *horror* que do *terror* radcliffiano e, enquanto tal, mais afastado do *sublime*. A aproximação dos quatro parágrafos suprimidos na versão final do conto ao *horror* ocorre não somente devido ao fato de o narrador entrar em contato direto com o objeto de seus maiores temores, mas, também, devido à reação causada pela observação de tal objeto. De acordo com Ann Radcliffe, “terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them” (149). É nesta segunda instância que Egaeus se encontra diante da Berenice defunta, paralisado, com características mais de uma pessoa morta que de uma pessoa viva: “But I had no longer the power to move — my knees tottered beneath me — and I remained rooted to the spot (...)” (SLM 335).

Berenice, por sua vez, antes descrita como dona de incomparável beleza, está agora no auge de sua transformação, de sua decadência, o que leva um criado a afirmar que no caixão se encontra “all that remained of Berenice” (SLM 335). Se, por um lado, já não há uma bela mulher capaz de elevar a alma de quem a contempla, por outro, o amante enlutado não parece ser a pessoa mais indicada para narrar a história de sua amada. Egaeus não esconde o pavor que sente diante da morte de sua prima e, nesse momento, sua narração se afasta do *sublime* e passa a ser permeada por elementos grotescos. No entanto, ao invés de contradizer os preceitos defendidos por Poe em seu artigo “The Philosophy of Composition”, essa situação os reafirma se levarmos em consideração a base geral de sua teoria estética, ou seja, a noção de efeito. Frente a um poema, o tom melancólico deveria ser escolhido tendo como objetivo, ou efeito, final a *beleza*. Frente a um conto, por sua vez, o efeito desejado deixa de ser a *beleza* e passa a ser o *terror*, conforme apontado por Edgar Allan Poe no prefácio ao livro *Tales of the Grotesque and Arabesque* (621). Assim, em suas histórias sobre as *Dark Ladies*, continuamos diante de um tema semelhante, ou seja, a morte de uma bela mulher, no entanto, o efeito maior a ser atingido não é mais a *beleza*, como na poesia, mas sim o *terror*, mudando, por conseguinte, a maneira como esse tema deverá ser tratado.

Ainda nos quatro parágrafos da primeira versão do conto, no meio de uma atmosfera circundada de elementos mórbidos e grotescos, o narrador apresenta ao leitor novos eventos, pelo menos aparentemente, sobrenaturais. O sobrenatural aparece antes mesmo de Egaeus ver o cadáver de Berenice. Mal entra no quarto da falecida, deslumbrado com aquele ambiente mórbido, o narrador ouve alguém perguntar se ele não iria ver o corpo de sua prima morta, pousado na cama atrás de cortinas. No entanto, apesar de afirmar que alguém fez a pergunta, Egaeus também afirma:

“I had seen the lips of no one move, yet the question had been demanded, and the echo of the syllables still lingered in the room” (*SLM* 335). Este trecho parece preparar o leitor para o ápice do sobrenatural que aparecerá no último parágrafo suprimido, quando o narrador vê o dedo de Berenice mexer e, ao olhar para o rosto de sua prima, percebe um sorriso e, através dele, a brancura de seus temidos dentes. Apesar de apresentar esses fatos ao leitor, o narrador não parece completamente convencido de suas ocorrências, não descartando a possibilidade de tudo não ter passado de mera influência da atmosfera que se encontrava “redolent of death” e de seu cérebro “that reels” (Idem). Nesse sentido, o ambiente criado por Poe na câmara fúnebre de Berenice, destacado por trechos como “gloomy precincts”, “the paraphernalia of the grave”, “the peculiar smell of the coffin sickened me; and I fancied a deleterious odor was already exhaling from the body”, “the dark coffin without a lid” (Idem), poderia ser o responsável pelos eventos supostamente sobrenaturais que, na verdade, não passariam da imaginação de Egaeus. Assim, mesmo diante de uma proximidade do *horror*, a dúvida em relação ao acontecimento ou não dos eventos sobrenaturais mantém-se, mantendo-se, também, os limites do fantástico.

Como afirmado reiteradamente por Tzvetan Todorov, o fantástico se encontra na dúvida, na impossibilidade de definir se estamos diante de um fenômeno real ou imaginário. Todas essas pistas encontradas no texto, desconfiança do narrador e influência da atmosfera sombria e do aspecto de sonho, empurram-nos à opção pelo real, pelo estranho, ou seja, por uma explicação racional para os acontecimentos presenciados. No entanto, o conto de Edgar Allan Poe apresenta uma configuração um pouco mais complexa e, ainda tendo em vista o texto *per se*, é possível encontrar, ao mesmo tempo, pistas que apontem na direção oposta, ou seja, que prendam narrador e leitor ao aspecto sobrenatural dos eventos narrados. Nesse sentido, encontramos trechos como “Ah! vividly is her image before me now” (*The Complete Tales and Poems* 228); “I saw them *now* even more unequivocally than I beheld them *then*” (*The Complete Tales and Poems* 231) e “and sat, *as I thought alone*” (*The Complete Tales and Poems* 230-231, *italico meu*), o que é afirmado por Egaeus antes de narrar a aparição de Berenice na sua biblioteca. Nesses excertos, o narrador aposta na sua memória, fazendo com que os leitores também acreditem na veracidade dos fatos narrados, mantendo-se, assim, o dilema real-imaginário.

Os elementos fantásticos colaboram para a criação de um certo suspense e para a manutenção da possibilidade, em detrimento da efetiva erupção, do horrível, mantendo, por conseguinte, a caracterização deste conto enquanto um conto de terror. Apesar da aproximação do *horror* radcliffiano nos parágrafos presentes na edição do *SLM*, no conto, em termos gerais e especialmente em sua versão final, prevalece o *terror*. Além disso, é também através do fantástico que Poe coloca

o leitor diante de uma nova representação da mulher. Neste conto, narrador e leitor são apresentados ao processo de transformação, física e moral, da figura feminina. Apesar de ser definida por Egaeus como uma doença misteriosa, essa transformação pode ser interpretada como a transição de uma *Fair Lady* para uma *Dark Lady*.

A primeira parte do conto é dedicada inteiramente a Egaeus e Berenice é mencionada somente no começo da segunda parte. Pouco tempo é dispensado para a descrição da Berenice saudável, sendo que essa descrição é feita em oposição à da personagem masculina, quase como se a caracterização da figura feminina funcionasse como mero meio de comparação para a melhor descrição do próprio narrador. Egaeus descreve a sua prima em seus tempos de saúde como “agile, graceful, and overflowing with energy” (*The Complete Tales and Poems* 228) e, enquanto ele se dedicava à sua dolorosa meditação, Berenice atravessava “carelessly through life with no thought of the shadows in her path, or the silent flight of the raven-winged hours” (Idem). Berenice era ainda exaltada por sua alegria: “her light-heartedness and joy!”, e por sua beleza: “gorgeous yet fantastic” (Idem).

No mesmo parágrafo em que nos apresenta e caracteriza a personagem feminina, o narrador já apresenta o aspecto mais importante do conto, a transformação, a mudança dessa mulher:

Disease—a fatal disease—fell like the simoon upon her frame; and, even while I gazed upon her, *the spirit of change* swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the identity of her person! Alas! the destroyer came and went, and the victim—where was she? I knew her not—or knew her no longer as Berenice. (*The Complete Tales and Poems* 228, *itálico meu*)

O “espírito de mudança” que toma conta de Berenice a torna irreconhecível para Egaeus, causando mudanças físicas e morais, fazendo, inclusive, com que ela perdesse a sua própria identidade. A personagem masculina não a reconhece mais, ela deixa de ser aquela menina alegre, despreocupada e dona de uma beleza incomparável para se tornar a responsável por invocar mistério e *terror* na vida e na história do narrador (“then all is mystery and terror”, *The Complete Tales and Poems* 228). A transformação da personagem feminina é evidenciada pelo uso de termos como “change” e “revolution” (Idem), no entanto, Egaeus a descreve como se fosse uma doença. A “doença” que a personagem masculina insiste em atribuir à sua prima é descrita como uma série de enfermidades, “a species of epilepsy not unfrequently terminating in *trance* itself—trance very nearly resembling positive dissolution, and from which her manner of recovery was, in most instances, startlingly abrupt” (Idem).

Como mencionado, a transformação de Berenice ocorreu tanto em seu aspecto físico quanto em seu aspecto moral, no entanto, é a sua aparência que, pelo menos num primeiro momento, desperta mais a atenção do narrador. Ainda assim, Egaeus admite a maior importância da transformação moral de sua prima sem, contudo, apresentar ao leitor uma visão clara do que consistiria essa transformação. De acordo com Karen Weekes, “if her [Berenice’s] most disturbing change is in the moral realm, one could assume that she is exchanging her innocence for sexuality, a prospect that would terrify her reclusive, passionless fiancé” (156). A ideia de um despertar da sexualidade de Berenice pode ser sustentada pela consideração, mais uma vez, do aspecto peculiar de seu sorriso, que, conforme Weekes, poderia significar interesse sexual (Idem). Esse lado sexual afastaria Berenice das virgens imaculadas dos poemas de Edgar Allan Poe, aproximando-a, por conseguinte, das *Dark Ladies*.

Apesar de assumir que a sua monomania foi mais atraída pela transformação física de Berenice (*The Complete Tales and Poems* 230), o narrador continua sem apresentar ao leitor uma definição pormenorizada de sua prima. Não é possível encontrar na história uma descrição detalhada da aparência da Berenice doente, assim como não é possível encontrar uma descrição minuciosa da Berenice saudável, e o narrador se limita a descrevê-la em termos gerais e vagos, mantendo, assim, a obscuridade necessária à preservação do efeito de terror. Ao leitor não é dada uma imagem clara do que seria essa mudança física, deixando-o apenas com sugestões e impressões obtidas a partir de expressões como “all that remained of Berenice” (*SLM* 335). Mais uma vez, Poe vai ao encontro do que é defendido por Ann Radcliffe em sua definição do *terror*, deixando a constatação do *horror* a cargo da imaginação do leitor.

Egaeus apresenta uma visão um pouco menos obscura das transformações na aparência da personagem feminina ao narrar a aparição de sua prima na sua biblioteca. Nesse momento, a mulher assume uma posição superior à do homem, chegando, inclusive, a aumentar de tamanho, fazendo com que o narrador tenha que olhar para cima para poder contemplá-la: “uplifting my eyes, I saw that Berenice stood before me” (*The Complete Tales and Poems* 231). Enquanto a personagem feminina cresce e parece superior ao seu primo, quer seja num plano físico, quer seja num plano espiritual, a personagem masculina, ao contrário, encolhe-se, diminuindo na presença dessa mulher: “sinking back upon the chair”, “I shrunk involuntarily” (Idem), fato partilhado com os narradores de outras *Dark Ladies*.

A mudança física de sua prima é tamanha que o narrador afirma que “not one vestige of the former being lurked in any single line of the contour” (*The Complete Tales and Poems* 231). A descrição da aparência de Berenice aproxima-se da descrição de uma morta, assumindo, assim, um

caráter fantasmagórico. A ideia de que a personagem feminina poderia já estar morta nesse encontro na biblioteca é enfatizada pela descrição de seus olhos: “the eyes were lifeless, and lustreless, and seemingly pupil-less” (Idem), além do fato de sua pele estar muito pálida e de seus lábios estarem encolhidos. A favor da aparência de morte de Berenice também conta o fato de o narrador sentir “an icy chill” (Idem) diante de sua presença, algo geralmente associado à presença de pessoas mortas.

Mais do que mudanças decorrentes de uma doença misteriosa, a metamorfose em foco no conto parece ser a de uma *Fair Lady* em uma *Dark Lady*. Esta metamorfose é enfatizada não somente pelas mudanças no aspecto moral de Berenice, com o desenvolvimento de sua sexualidade e o despontar de uma força de vontade comum às mulheres sombrias da obra de Edgar Allan Poe, mas também pela sua mudança física, aproximando-a das características dessa nova imagem feminina dentro da *œuvre* poética. Na versão inicial do conto, Berenice tem a cor de seus cabelos mudada de dourados (“the once golden hair”, *SLM* 336) para pretos “as the raven’s wing” (Idem). Por outro lado, nas edições posteriores à publicada em 1845 no *Broadway Journal*, ocorre uma transformação na direção oposta, ou seja, os cabelos da personagem feminina passam de negros a dourados (*The Complete Tales and Poems* 231). Essa oscilação de Poe em relação a uma característica tão marcante em seus dois principais tipos femininos, *Fair* e *Dark Ladies*, enfatiza a oscilação da própria Berenice entre esses dois mundos, aproximando-se ora do mundo das *Fair Ladies* e ora com características típicas das *Dark Ladies*, o que evidencia ainda mais o seu papel de transição.

Curiosamente, é justamente depois de iniciada a sua transformação que a personagem feminina se torna mais interessante para o narrador, que afirma: “during the brightest days of her unparalleled beauty, most surely I had never loved her” (*The Complete Tales and Poems* 230). Esse interesse, mais da mente que do coração (Idem), culmina no pedido de casamento feito “in an evil moment” (Idem). O pedido de casamento coloca Berenice numa posição semelhante à das mulheres da poesia poética, transformando-a na representação da “bride to be”, a eterna noiva, cujas núpcias jamais se concretizam.

A personagem Berenice, no entanto, é mais complexa e o seu caráter de transição entre os dois tipos de representação feminina na obra de Edgar Allan Poe pode ser evidenciado pela força de sua vontade, ainda que silenciosa. Apesar de ainda apresentar traços comuns às *Fair Ladies*, Berenice possui uma característica fundamental às *Dark Ladies*: *the power of will*. Poe coloca o leitor diante de uma situação pouco comum em sua obra: a vontade da personagem feminina prevalecendo sobre a vontade da personagem masculina. Nesse sentido, a força de vontade de Berenice pode ser sublinhada pelo próprio pedido de casamento feito por seu primo, na medida em

que Egaeus atribui o fatídico pedido a um “evil moment” (*The Complete Tales and Poems* 230) e não à sua própria vontade. Além disso, o fato de Berenice ser encontrada viva mesmo depois de ter sido enterrada e mesmo depois de ter tido seus dentes arrancados pelo narrador, resistindo, enfim, à tentativa de domínio da personagem masculina, também é um indício da maior força de vontade da personagem feminina: “a disfigured body enshrouded, yet still breathing, still palpitating, *still alive!*” (*The Complete Tales and Poems* 233). Ainda que tenha tido seu corpo desfigurado pela personagem masculina, Berenice sobrevive, vencendo a vontade de dominação de Egaeus. Essa vitória é enfatizada pelo seu próprio nome, que, de acordo com Darryl Jones, tem origem grega e significa “bearer of victory” (470). Apesar de pouco comum nas representações femininas feitas por Poe, a prevalência da vontade feminina é característica de suas *Dark Ladies*, em especial de Ligeia, como será visto posteriormente.

As descrições da mudança de Berenice vêm, majoritariamente, acompanhadas da descrição do sentimento que despertam no narrador, ou seja, o terror. Nesse sentido, encontramos trechos como “then all is mystery and terror” e “a revolution of so horrible a kind” (*The Complete Tales and Poems* 228), quando Egaeus começa a descrever a transformação sofrida por sua prima; “I shuddered in her presence, and grew pale at her approach” (*The Complete Tales and Poems* 230), momentos antes de mencionar a ideia de casamento; “with a heart full of grief, yet reluctantly, and oppressed with awe, I made my way to the bed-chamber of the departed” e “of triple horror, and mystery, and death” (*SLM* 335), quando entra no quarto da defunta e finalmente vê os restos mortais da Berenice transformada. Mais uma vez, assim como os trechos mais evocativos do fantástico, os trechos que evocam o *terror* estão estreitamente ligados à presença feminina, mais especificamente, à transformação sofrida pela mulher. O narrador estremece, sente pavor e, muitas vezes, morre (quase literalmente) de medo, usando descrições mórbidas para descrever suas reações ou sua ausência de reações.

Egaeus não sabe lidar com a mudança de Berenice, retratando-a como algo estranho, alienígena, afastado do mundo conhecido. Daí a presença de trechos como “so *strange* a revolution” (*The Complete Tales and Poems* 230), “that caused it [Berenice’s figure] to loom up in so unnatural a degree” (*SLM* 334), “the white and ghastly *spectrum* of the teeth” (*The Complete Tales and Poems* 231), “the *phantasma* of the teeth” (*The Complete Tales and Poems* 232). Nesse sentido, a solução encontrada pela personagem masculina é afastar a transformação de sua prima do âmbito da normalidade, quer seja apresentando-a enquanto doença, quer seja enfatizando o caráter anômalo das mudanças sofridas pela figura feminina. Mais do que isso, o narrador tenta minimizar as implicações de tal transformação, retratando-a como uma mera “distortion of her personal

identity” (*The Complete Tales and Poems* 230). A Berenice capaz de assustá-lo, de ameaçar o seu poder masculino, não pode ser aquela mesma Berenice alegre e radiante. Para manter a ordem patriarcal com a qual o narrador está habituado, esse deslocamento do que é esperado do papel feminino deve ser tratado como uma anomalia, como uma distorção, quase como se a mulher estivesse sendo influenciada por forças alheias à sua vontade. O aspecto negativo atribuído pela personagem masculina à transformação da personagem feminina também pode ser notado quando Egaeus compara a mudança-doença de Berenice ao *simoon* (*The Complete Tales and Poems* 228): para o narrador, o “espírito de mudança” afetou sua prima assim como o vento que sopra carregando poeira e detritos e que tem a capacidade de sufocar seres vivos.

Se, por um lado, Egaeus recebe a transformação de Berenice como algo negativo, como uma doença afetando-a no âmbito moral e no âmbito físico, antes ideais, por outro, é justamente essa mudança que atrai o interesse do narrador e torna a figura feminina merecedora de atenção e de análise. A mulher deixa de ser mero objeto de admiração e deixa de servir como mera decoração para o deleite masculino e passa a intrigá-lo, a dominar seus pensamentos como objeto de estudo. Nesse sentido, Egaeus afirma: “and I had seen her—not as the living and breathing Berenice, but as the Berenice of a dream—not as a being of earth, earthy, but as the abstraction of such a being—not as a thing to admire, but to analyze—not as an object of love, but as the theme of the most abstruse although desultory speculation” (*The Complete Tales and Poems* 230).

Em suma, em “Berenice” há uma mudança na representação da mulher, que passa a ser vista de maneira mais complexa que as *Fair Ladies*. Mais do que isso, a mulher passa a desempenhar um papel ainda mais importante na história, não somente em relação à obtenção do efeito de terror, mas também em relação ao reconhecimento da importância da própria mulher. A ênfase dada à importância feminina pode ser visualizada se considerarmos os livros citados pelo narrador como exemplo de suas leituras da época em que os eventos narrados supostamente aconteceram. Egaeus cita o tratado *De Amplitudine Beati Regni Dei* do italiano Coelius Secundus Curio, *Cidade de Deus* de Santo Agostinho e *De Carne Christi* de Tertuliano. Apesar de todas as obras mencionadas fazerem referência a momentos cruciais e polêmicos do Cristianismo, a última obra parece ser a mais interessante se considerada em relação ao papel da figura feminina num mundo majoritariamente dominado por homens. Em *De Carne Christi* (*On the Flesh of Christ*), Tertuliano defende que o corpo de Cristo é um corpo humano, gerado a partir do corpo da Virgem Maria, usando como justificativa a ideia de que é preciso um corpo verdadeiramente humano para que seja possível haver morte e ressurreição e, conseqüentemente, para que a redenção seja possível. Logo, se admitirmos que Cristo tem um corpo humano vindo da Virgem Maria, Maria deixa de ser mero

meio para a obtenção de um fim, o nascimento do Filho de Deus, para se tornar parte do próprio Cristo e, por conseguinte, conforme a teoria da Santíssima Trindade, cujo mais antigo defensor é justamente Tertuliano, parte do próprio Deus.

Se considerarmos a defesa incansável de Edgar Allan Poe de que todos os elementos de um texto devam visar à obtenção de um efeito, torna-se difícil ignorar a escolha desses livros, em geral, e da obra de Tertuliano, em particular. A transformação da personagem feminina em “Berenice” acarreta uma mudança na visão da própria mulher e culmina no reconhecimento da importância do papel feminino dentro do próprio texto. Por sua vez, a personagem masculina, apesar do seu papel essencial enquanto narrador da história, parece perder força diante dessas novas mulheres. Mais uma vez, o caráter de transição de “Berenice” se faz sentir, uma vez que é o único conto das *Dark Ladies* no qual o nome do narrador ainda é mencionado. É como se, depois da transformação sofrida pelas personagens femininas, Poe desprovesse as personagens masculinas de algo tão básico quanto o nome para enfatizar a força do papel feminino e a supremacia da vontade de suas *Dark Ladies*.

Ao mesclar as descrições da transformação de Berenice com a dúvida essencial para o gênero fantástico, Edgar Allan Poe, além de aumentar o efeito de terror, também colabora para o surgimento das mais variadas interpretações da transformação sofrida pela personagem que dá nome ao conto. Assim, surgem diversas leituras da mudança na identidade de Berenice, inclusive leituras que tendem a interpretá-la como uma vampira, baseadas, principalmente, no destaque dado aos seus dentes. Independentemente das particularidades das várias interpretações suscitadas pelo conto, o surgimento de uma nova representação feminina parece inegável.

Levando-se em conta dois aspectos caros à estética poética: a valorização do texto *per se* e a defesa de que o papel do crítico literário é analisar a obra conforme a obtenção ou não do efeito desejado pelo escritor, a história se torna ainda mais interessante na medida em que apresenta um novo padrão feminino dentro da obra de Edgar Allan Poe; padrão esse estreitamente relacionado com a obtenção do efeito pretendido pelo escritor: o terror. Em “Berenice”, e através de Berenice, vemos despontar uma nova figura feminina, não mais passiva, submissa, pura e inocente como as mulheres dos versos de Poe, mas com vontade própria e com a capacidade de ameaçar a supremacia masculina dos narradores de suas próprias histórias.

3.3. “MORELLA”: A COMPLETA GÊNESIS DA NOVA MULHER

Se, por um lado, em “Berenice” encontramos uma ênfase no caráter de transição entre a figura feminina da obra em verso e a nova figura feminina da prosa de Edgar Allan Poe, coexistindo, ainda, aspectos de *Fair Lady* e de *Dark Lady*, em “Morella”, por outro lado, é possível constatar a efetiva gênese da nova mulher poética e a completude de sua identidade. Assim como “Berenice”, o conto “Morella” é narrado em primeira pessoa, no entanto, diferentemente da história publicada em março de 1835, o narrador não é nominado. Também à semelhança da narrativa de Egaeus, “Morella” foi publicada pela primeira vez no jornal *SLM*, apenas um mês depois da publicação de “Berenice”. Nesse conto, o narrador relata, brevemente, a história de sua mulher através das impressões causadas por ela e dos sentimentos despertados pela personagem feminina na personagem masculina. Assim, o leitor é apresentado a uma narrativa sucinta, mas consideravelmente sugestiva da vida do casal desde o momento em que se conheceram até a morte de sua filha, passando pela morte da própria personagem que dá título à história.

Desde o primeiro parágrafo, o narrador enfatiza dois aspectos importantes que permeiam todo o conto: o papel da fatalidade e do destino¹⁸ na relação do casal e a estranheza tanto da mulher quanto dos sentimentos despertados por ela. As ideias de fatalidade e de destino parecem surgir para eximir o narrador de culpa em relação aos acontecimentos narrados. Poe apresenta ao leitor uma personagem que parece contar sua história diante de um júri, à procura de absolvição ou de redenção. Logo no início do conto, o narrador atribui o seu casamento com Morella a uma fatalidade: “and fate bound us together at the altar” (*The Complete Tales and Poems* 234). A personagem feminina também faz referência à fatalidade em alguns momentos no decorrer da história, como no hino católico que ela canta em seu leito de morte ao marido:

Now, when clouds of Fate o’ercast
All my Present, and my Past,
Let my Future radiant shine
With sweet hopes of thee and thine.
(*SLM* 449)

De acordo com seu marido, Morella também atribuía à fatalidade o fato de que ele não mais a suportava: “she seemed conscious of my weakness or my folly, and, smiling, called it Fate” (*The*

¹⁸ Utilizo aqui a palavra “fatalidade” como tradução de “fate” para evidenciar a oposição apresentada por Poe entre os termos “fate” e “destiny”.

Complete Tales and Poems 235). Curiosamente, depois da morte de sua esposa, o narrador não utiliza mais o termo “fate”, optando pelo termo “destiny”: “I snatched from the scrutiny of the world a being whom destiny compelled me to adore” (*The Complete Tales and Poems* 236); “but at length the ceremony of baptism presented to my mind, in its unnerved and agitated condition, a present deliverance from the terrors of my destiny” (*The Complete Tales and Poems* 237). Apesar de muitas vezes serem tratados como sinônimos, pode-se considerar, pelo menos em relação a este conto, que “destiny” carrega um componente mais humano, mais pessoal, enquanto “fate” assume um caráter mais abstrato e até mesmo divino, sendo relacionado a eventos não passíveis de modificação por meio dos seres humanos. Nesse sentido, ainda que o narrador continue considerando o seu destino como algo horrível, a morte de Morella, com toda a sua sugestividade religiosa como será visto posteriormente, desloca a narrativa de um âmbito religioso-espiritual para um âmbito mais terreno. A favor disso conta também o fato de o termo “fate” ser empregado com inicial maiúscula no hino católico murmurado por Morella, presente na primeira publicação do *SLM* e excluído de edições posteriores do conto, como a do *Broadway Journal*¹⁹.

Se, por um lado, há uma certa mudança na postura do narrador em relação à fatalidade de sua vida e ao seu destino, a postura em relação à sua mulher se mantém mais ou menos estável durante toda a história. Ainda que seja possível notar a mudança dos sentimentos da personagem masculina em relação à sua esposa, mudança enfatizada por ele próprio (“but, indeed, the time had now arrived when the mystery of my wife’s manner oppressed me as a spell”, *The Complete Tales and Poems* 235), há um aspecto enfatizado durante todo o conto: “the mystery of Morella’s manner” (Idem). Enquanto em “Berenice” Egaeus sugere a estranheza de sua prima apenas depois de sua fatídica transformação, em “Morella” o narrador afirma e reafirma incansavelmente o caráter estranho de vários aspectos da personagem feminina, quer sejam físicos, quer sejam psicológicos, morais ou intelectuais, durante toda a narrativa. Mesmo sem estar diante de um processo de transformação da representação da mulher, o narrador de “Morella” continua sem saber lidar com essa nova figura feminina, destacando, a todo momento, a estranheza do comportamento dessa *Dark Lady*.

Entre os momentos em que o narrador evidencia a estranheza de Morella, dois se destacam: o primeiro, quando a erudição da personagem feminina é descrita e o segundo, quando o narrador afirma que o comportamento de Morella o oprimia. O conhecimento da personagem feminina era tamanho que o narrador chega a se tornar pupilo de sua esposa e afirma que “Morella’s erudition

¹⁹ O hino presente na primeira edição de “Morella” foi suprimido do conto e publicado, parcialmente, como poema sob o título “Hymn”.

was profound. As I hope to live, her talents were *of no common order* (...)” (*The Complete Tales and Poems* 234, itálico meu). Se Berenice afrontava a masculinidade de Egaeus somente por invadir um espaço predominantemente pertencente ao homem do século XIX, a biblioteca, Morella não somente invade esse espaço como o domina, dominando, também, a própria personagem masculina. O narrador assume a superioridade intelectual de sua mulher (“I felt this, and, in many matters, became her pupil”, Idem), no entanto, parece tentar justificar essa mesma superioridade atribuindo-a a uma condição estranha, fora do comum (“of no common order”, Idem), evidenciando o desconforto da personagem masculina com uma situação de um certo modo inesperada, não somente na sociedade americana do século XIX, mas principalmente dentro da própria obra de Edgar Allan Poe. No decorrer da história, esse desconforto evolui para o que o narrador descreve como opressão (*The Complete Tales and Poems* 235), situação mais uma vez inusitada dentro da ficção poética, uma vez que a escrita de Poe tende a representar justamente o oposto, ou seja, a opressão das personagens masculinas sobre as femininas.

Morella supera a personagem masculina em vários aspectos, especialmente no âmbito intelectual, desempenhando não somente a função de tutora do marido, como também uma certa função maternal. Nesse sentido, o narrador assume não somente que se tornou um aprendiz de sua esposa, como também admite a sua completa entrega aos seus ensinamentos: “I abandoned myself implicitly to the guidance of my wife, and entered with an unflinching heart into the intricacies of her studies” (*The Complete Tales and Poems* 234). A esse respeito, Karen Weekes afirma que, em contos como “Morella” e “Ligeia”, “the husband’s status is explicitly stated as child-like compared to the erudition of his spouse” (153).

Além da estranheza de Morella, o narrador também procura descrever o caráter estranho de seus sentimentos em relação a ela, como pode ser visto no seguinte trecho: “my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known; but the fires were not of Eros, and bitter and tormenting to my spirit was the gradual conviction that I could in no manner define their unusual meaning” (*The Complete Tales and Poems* 234). Assim como Egaeus, o narrador de “Morella” não sabe lidar com essa nova mulher, chegando, inclusive, a afirmar que nem sequer havia consciência dos motivos que o levaram a seguir sua esposa como um aprendiz: “in all of this, if I err not, my reason had little to do” (Idem). No entanto, diferentemente do primo de Berenice, o marido de Morella, enquanto personagem, tem menos voz que a sua mulher, com falas praticamente reduzidas ao murmúrio do nome de sua esposa. De fato, o discurso direto mais complexo da personagem masculina se resume à seguinte frase: “Morella! how knowest thou this?” (*The Complete Tales and Poems* 236), em resposta ao discurso eloquente da personagem feminina no seu leito de morte.

Essa mudança do narrador de “Berenice” para o de “Morella” acompanha a mudança da própria representação feminina nas obras em questão. Como afirmado anteriormente, em relação à figura feminina, “Berenice” pode ser considerado um conto de transição, no qual ainda permanecem aspectos comuns às *Fair Ladies* e, ao mesmo tempo, vê-se a transformação da personagem central em uma *Dark Lady*. Em “Morella”, por sua vez, Edgar Allan Poe coloca o leitor diante de uma *Dark Lady* completa, cuja complexidade espanta e afronta o narrador, não mais despertando a sua curiosidade, mas oprimindo-o em sua masculinidade ofendida, até o ponto em que a personagem masculina já não suporta a superioridade feminina, contando os momentos para a morte de sua esposa. Conforme o narrador toma consciência da superioridade de sua mulher, ela se transforma de uma pessoa capaz de fazê-lo feliz em uma pessoa capaz de despertar nele o sentimento de terror: “And then, hour after hour, would I linger by her side, and dwell upon the music of her voice—until, at length, its melody was tainted with terror—and there fell a shadow upon my soul—and I grew pale, and shuddered inwardly at those too unearthly tones. And thus, joy suddenly faded into horror, and the most beautiful became the most hideous, as Hinnon became Ge-Henna” (*The Complete Tales and Poems* 234).

Pode-se dizer, assim, que, dentro da obra de Poe, Morella representa a primeira *Dark Lady* em sua completa identidade. Talvez justamente por isso seja possível notar no conto uma problematização da questão da identidade, em geral, e da identidade feminina, em específico, especialmente se considerarmos o caráter peculiar dos livros preferidos de Morella. Entre os temas estudados pelo narrador e por sua esposa, encontramos o Panteísmo de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), segundo o qual a identidade de Deus seria equivalente à do próprio universo ou da própria natureza, ou seja, tudo e todos comporiam um Deus abrangente e imanente, e o Pitagorismo ou a Escola de Pitágoras, surgida no século VI com influências da Matemática e do Misticismo e da qual as mulheres também tinham direito de participar. Além disso, o narrador também cita a questão da identidade conforme Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) e John Locke (1632-1704), chegando, inclusive, a problematizar a continuidade ou não da identidade pessoal depois da morte, numa espécie de prenúncio do que viria a acontecer com a própria Morella, cuja identidade é mantida mesmo depois de morta através de sua filha (“For that her smile was like her mother’s I could bear; but then I shuddered at its too perfect *identity*”, *The Complete Tales and Poems* 237).

Enquanto *Dark Lady*, Morella não poderia deixar de ter uma das características mais marcantes dessas mulheres: a força de vontade. O primeiro grande indício dessa característica é

apresentado pelo narrador quando sua esposa ainda se encontra doente, enquanto ele espera ansiosamente pela sua morte:

Shall I then say that I longed with an earnest and consuming desire for the moment of Morella's decease? I did; but the fragile spirit clung to its tenement of clay for many days—for many weeks and irksome months—until my tortured nerves obtained the mastery over my mind, and I grew furious through delay, and, with the heart of a fiend, cursed the days and the hours, and the bitter moments, which seemed to lengthen and lengthen as her gentle life declined—like shadows in the dying of the day. (*The Complete Tales and Poems* 235)

Morella resiste com firmeza aos avanços de sua doença e, quando finalmente descobrimos que, ao morrer, ela dá à luz a uma criança, podemos interpretar a sua teimosia como a tentativa de completar a gestação e, assim, conseguir *post mortem* aquilo que não conseguiu em vida: o amor do marido. Nesse sentido, em seu discurso à beira da morte, ela afirma: “The days have never been when thou couldst love me—but her whom in life thou didst abhor, in death thou shall adore” (*The Complete Tales and Poems* 236). Não somente essa parte do discurso profético de Morella se realiza, na medida em que o narrador, de fato, passa a amar a sua filha, mas também a parte em que prevê o fim da felicidade e o início do sofrimento de seu marido se concretiza. Em seu leito de morte, a personagem feminina afirma: “For the hours of your happiness are over; and joy is not gathered twice in a life (...)” (Idem) e, de fato, depois de sua morte, vemos o narrador declarar: “but, ere long, the heaven of this pure affection became darkened, and gloom, and horror, and grief, swept over it in clouds” (Idem).

Apesar de morta, Morella se torna presente na figura de sua filha, que estranhamente parece se transformar em sua mãe. Nesse sentido, mais do que ter sua praga tornada realidade, a própria Morella parece reencarnar ou ressuscitar no corpo de sua filha, o que é comprovado pelo final do conto, quando o narrador encontra o túmulo onde havia depositado o corpo dessa *Dark Lady* vazio: “But she [his daughter] died, and with my own hands I bore her to the tomb; and I laughed with a long and bitter laugh as I found no traces of the first, in the channel where I laid the second—Morella” (*The Complete Tales and Poems* 238). Mal narra a morte da sua mulher, o narrador já começa a descrever a estranha semelhança entre ela e a sua filha: “And she grew strangely in stature and intellect, and was the perfect resemblance of her who had departed (...)” (*The Complete Tales and Poems* 236). A similaridade entre mãe e filha não se limita à aparência física e o narrador se mostra mais preocupado com o desenvolvimento mental da criança, afirmando: “terrible were the tumultuous thoughts which crowded upon me while watching the development of her mental being.

Could it be otherwise, when I daily discovered in the conceptions of the child the adult powers and faculties of the woman?” (Idem).

Em seu artigo “Poe and the Nineteenth-Century Gender Constructions”, Leland S. Person afirma que a obsessão de Edgar Allan Poe com a morte de mulheres e com o posterior retorno dessas mesmas mulheres do mundo dos mortos seria uma consequência da morte prematura da mãe do escritor, Eliza Poe (129). Ainda que essa leitura seja viável, especialmente se considerarmos a quantidade de figuras femininas na obra do escritor que assumem um papel materno, quer seja em relação aos eu-líricos, quer seja em relação aos narradores, como é o caso da própria Morella, esse retorno da morte também pode ser interpretado como o auge da força de vontade dessas mulheres, principalmente se considerarmos as suas *Dark Ladies*. Nesse sentido, de acordo com Karen Weekes, em “Morella” e “Ligeia”, “the heroine’s unexpected capacities for life beyond the grave indicate that females may have more strength and initiative than the delicate models of his verse” (148).

Além de indicar a força de vontade de Morella, a constatação da semelhança entre mãe e filha faz com que a personagem masculina entre em contato com o *terror*. Assim, também em “Morella” o efeito de terror é obtido através da personagem feminina, não só diretamente em relação à personagem central do conto, como em “Berenice”, mas também em relação a uma espécie de *Doppelgänger* que, no fim, assume a identidade da própria Morella. Nesse sentido, a possibilidade do retorno daquela que finalmente partiu depois de uma longa espera por parte do narrador traz consigo a possibilidade do acontecimento de algo horrível e, por conseguinte, coloca a personagem masculina diante do *terror*. Ao fazer seu narrador constatar gradualmente a semelhança entre a filha e a esposa morta, Edgar Allan Poe dissipa em sua história sugestões que apontam no sentido do possível retorno de Morella, culminando na evocação de seu nome no batizado daquela que até então era a filha do casal:

What fiend spoke from the recesses of my soul, when, amid those dim aisles, and in the silence of the night, I whispered within the ears of the holy man the syllables—Morella? What more than fiend convulsed the features of my child, and overspread them with hues of death, as, starting at that scarcely audible sound, she turned her glassy eyes from the earth to heaven, and falling prostrate on the black slabs of our ancestral vault, responded—“I am here!” (*The Complete Tales and Poems* 237)

Se o *terror* é a possibilidade e não a efetiva constatação do elemento horrível e se, para o narrador, o elemento horrível seria a volta de sua mulher, por que motivo o retorno de Morella não transporta o conto para o domínio do horror gótico? Apesar dos indícios do retorno de sua esposa morta, como a semelhança física entre filha e mãe, o desenvolvimento físico e intelectual precoce

da primeira e o fato de a criança responder “I am here” quando o pai murmura o nome de Morella em seu batizado (*The Complete Tales and Poems* 237), a prova final do retorno da *Dark Lady* aparece somente no fim do conto, quando o narrador encontra o túmulo de sua esposa vazio. Mais do que isso, a personagem masculina tem a certeza do retorno da mulher somente quando vai enterrar “the second Morella” (*The Complete Tales and Poems* 238) já morta, ou seja, quando ela já não mais representa uma ameaça. Talvez por isso o riso amargo do narrador ao se deparar com o túmulo vazio: o que seria um momento horripilante para a personagem masculina se torna um momento de alívio ao ter a certeza de que a sua esposa está (novamente) morta.

Neste conto, o narrador experimenta o ápice do *terror* graças à possibilidade do retorno de Morella através de sua filha. No entanto, mesmo antes da morte de sua mulher, a personagem masculina já mencionava momentos de *terror-horror*, utilizados, como geralmente ocorre na obra de Edgar Allan Poe, como termos sinônimos. Curiosamente, os momentos de *terror* em relação à primeira Morella ocorrem sempre relacionados aos momentos cuja erudição dessa mulher é evidenciada. Nesse sentido, já no terceiro parágrafo do conto, o narrador afirma:

And then—then, when, poring over forbidden pages, I felt a forbidden spirit enkindling within me—would Morella place her cold hand upon my own, and rake up from the ashes of a dead philosophy some low, singular words, whose strange meaning burned themselves in upon my memory. And then, hour after hour, would I linger by her side, and dwell upon the music of her voice—until, at length, its melody was tainted with terror—and there fell a shadow upon my soul—and I grew pale, and shuddered inwardly at those too unearthly tones. (*The Complete Tales and Poems* 234)

Além de relacionar o *terror* à presença da mulher, em geral, e, em específico, à presença da mulher numa esfera até então dominada pelas personagens masculinas, o ambiente dos livros, o trecho acima também anuncia outra característica deste conto: o aspecto bíblico-religioso. A religiosidade de Morella é sugerida em alguns momentos no decorrer da história e tem seu auge na primeira versão do conto publicada no *SLM* quando, à beira da morte, a personagem feminina murmura fervorosamente o já citado hino católico dedicado à Santa Maria²⁰.

De acordo com Arthur Hobson Quinn, numa leitura biográfica da obra de Edgar Allan Poe, “The ‘Hymn’, originally included in ‘Morella’, reveals Poe’s desperate state in these days [when he was living in Baltimore]. That he should turn to the ‘Mother of God’ (...) is an indication of a devotional feeling not otherwise to be found in his work” (217). Ainda conforme Quinn, nem o poema “To Mary”, publicado em julho de 1835 também no *SLM*, atinge o nível de devoção

²⁰ Mais uma vez, é possível sublinhar o destaque dado à Virgem Maria, o que pode ser considerado, como visto na análise de “Berenice”, como uma indicação da maior importância do papel feminino dentro da obra de Edgar Allan Poe.

alcançado por algumas linhas desse hino (Idem). Independentemente de representarem um aspecto da vida do escritor, se considerados em sua relação com o restante do texto, os versos cantados por Morella indicam a importância do aspecto religioso dentro da história. Tendo em vista a tese defendida por Poe em seu artigo “The Philosophy of Composition” de que todos os elementos de uma obra literária seriam matematicamente calculados e escolhidos “with the precision and rigid consequence of a mathematical problem” (677), a presença, neste conto, de um dos momentos mais religiosamente devocionais de toda a *œuvre* do escritor não teria sido obra do acaso. Nesse sentido, o hino reforça uma relação que permeia toda a história: a relação entre a mulher e a religião.

Mesmo sem o hino, o aspecto bíblico-religioso continua presente no conto como um todo. Além do já mencionado Panteísmo de Fichte, que coloca em questão o teísmo tradicional católico, que, por sua vez, defendia um Deus separado do universo ou da natureza, há também, em “Morella”, outros aspectos que sugerem questões religiosas. Entre esses aspectos, encontramos a linguagem utilizada pela personagem feminina em seu leito de morte que, não somente é apresentada em Inglês Arcaico, de maneira semelhante aos textos bíblicos, como também assume um caráter de profecia, algo característico dos livros da Bíblia. Nesse sentido, é possível encontrar trechos como: “And when my spirit departs shall the child live—thy child and mine, Morella’s” e “Thou shalt no longer, then, play the Teian with time, but, being ignorant of the myrtle and the vine, thou shalt bear about with thee thy shroud on the earth, as do the Moslemin at Mecca” (*The Complete Tales and Poems* 236). Há, ainda, a menção a “Ge-Henna” ou Gehenna, considerada uma possível versão judaica para o inferno, e ao *Valley of Hinnon*, comparado ao lago de fogo do Apocalipse de João de Patmos: “And thus, joy suddenly faded into horror, and the most beautiful became the most hideous, as Hinnon became Ge-Henna” (*The Complete Tales and Poems* 234). A referência ao lago de fogo aparece no livro do Apocalipse no vigésimo capítulo, versículo 14, onde se lê: “And death and hell were cast into the lake of fire. This is the second death” (*The Bible, Authorized King James Version*, Rev. 66.20-14). Mais uma vez, Edgar Allan Poe acrescenta ao conto um caráter profético, uma vez que no fim da história o leitor descobre que Morella sofre, de fato, uma segunda morte.

Apesar de revelar características comuns ao texto bíblico como um todo, o conto parece manter um paralelo ainda maior com o livro da Gênesis graças ao tema do conhecimento proibido que permeia toda a história. Assim como na Bíblia, em “Morella” a mulher também é a responsável por oferecer o fruto proibido da árvore do conhecimento ao homem, corrompendo-o e, por conseguinte, determinando a expulsão dos dois do paraíso. Nesse sentido, encontramos no capítulo terceiro, versículo 6 do livro da Gênesis a seguinte passagem: “And when the woman saw that the

tree was good for food, and that it was pleasant to the eyes, and a tree to be desired to make one wise, she took of the fruit thereof, and did eat, and gave also unto her husband with her; and he did eat” (*The Bible, Authorized King James Version*, Gen. 1.3-6). De maneira análoga, o narrador vê-se guiado por sua esposa ao estudo de “forbidden pages” (*The Complete Tales and Poems* 234) e o conhecimento, especialmente o da mulher, parece ser o grande responsável pela perdição da personagem masculina. No entanto, de maneira oposta ao que acontece na Gênesis bíblica, o conhecimento proibido que a personagem feminina oferece ao narrador parece aproximá-lo da educação e da moralidade cristã e não afastá-lo. É como se Morella tentasse catequizar o seu marido, levando-o, finalmente, a batizar a filha dos dois, concretizando um dos mais importantes sacramentos católicos.

Ao se render à mulher e ao conhecimento proibido, o narrador-Adão parece perder a felicidade da qual até então desfrutava e passa a viver permeado de terror e de sofrimento. Nesse sentido, enquanto no primeiro parágrafo o narrador afirma que sua esposa o fazia feliz, ele anuncia o fim dessa felicidade ao discorrer sobre a erudição e os ensinamentos da mulher: “And thus, joy suddenly faded into horror (...)” (*The Complete Tales and Poems* 234). Ademais, ao afirmar que Morella o fazia feliz, o narrador afirma que isso ocorria quando ela se afastava da sociedade e se relacionava somente com ele, assim como Eva e Adão estavam sozinhos no Paraíso.

Além disso, Morella, quer seja na sua primeira forma, quer seja na segunda, assume aspectos divinos, culminando numa espécie de ressurreição. Nesse sentido, a própria estranheza de Morella, tão enfatizada pelo narrador, seria um indício de seu aspecto sobre-humano: “her talents were of no common order—her powers of mind were gigantic” (*The Complete Tales and Poems* 234). Até mesmo a caracterização da personagem feminina assume um aspecto espiritual e não mundano, daí o narrador se utilizar de termos como “unearthly” (Idem), para se referir à voz de sua esposa, e “holy” (*The Complete Tales and Poems* 237), para descrever a face de sua filha. A atribuição de qualidades mais de defunta que de mulher vivente também afasta Morella do mundo cotidiano dos meros mortais e a aproxima de uma instância superior. Nesse sentido, o leitor é apresentado a uma personagem com “cold hands” (*The Complete Tales and Poems* 234), “wan fingers” (*The Complete Tales and Poems* 235) e “meaning eyes” (Idem). O aspecto divinal de Morella também é sugerido no momento do batizado de sua filha, quando a criança ouve o nome da mãe: “starting at that scarcely audible sound, she turned her glassy eyes from the earth to heaven, and falling prostrate on the black slabs of our ancestral vault, responded—‘I am here!’” (*The Complete Tales and Poems* 237). Ao fazer a criança desviar o olhar da terra para o céu, Edgar Allan Poe parece sugerir a posição superior-divina de Morella e esta Dark Lady passa a ser vista como uma mulher que nunca

pertenceu ao plano terreno, mas sim ao plano espiritual. A esse respeito, Amy Branam afirma que, apesar de não acreditar completamente em sua esposa enquanto um ser divino, o narrador descreve a relação dos dois de modo semelhante à relação de Jesus Cristo com seus apóstolos, na qual Morella representaria o papel de Cristo, pois também mantém uma relação de autoridade e ensinamento em relação ao narrador-discípulo (35).

Diferentemente de Berenice, Morella já não apresenta características das mulheres dos poemas de Poe, apresentando, por sua vez, características determinantes das mulheres sombrias. Quer seja no âmbito físico, quer seja no âmbito da personalidade, Morella se encaixa na classificação de *Dark Lady*, partilhando, por sua vez, com essas novas mulheres, além da aparência física, a força de vontade, a inteligência, a ameaça à masculinidade do narrador e a superioridade em relação ao homem, alcançando, inclusive, o *status* de um ser superior e divino.

3.4. “LIGEIA” E O FECHAMENTO DE UM CICLO: A SUPREMACIA E O FIM DAS *DARK LADIES*

Desde a sua publicação até os dias de hoje, “Ligeia” tem sido um dos contos mais aclamados de Edgar Allan Poe juntamente com “The Fall of the House of Usher”. Além disso, muitos estudiosos da obra poética afirmam a preferência de Poe por “Ligeia”, sendo essa a sua história preferida. A esse respeito, Dawn B. Sova afirma, por exemplo, que o conto é “one of Poe’s most critically acclaimed stories, as well as the one that he identified as his personal favorite” (96). Também a personagem Ligeia ocupa um lugar de destaque na obra do escritor, uma vez que representa, conforme Stovall, “Poe’s feminine ideal” (*apud* Weekes 160). Se, por um lado, Berenice reflete uma oscilação entre aspectos de *Fair Lady* e aspectos de *Dark Lady* e Morella simboliza o completo surgimento da mulher sombria, por outro, Ligeia representa o ápice dessa nova figura feminina na *œuvre* poética. No entanto, ao mesmo tempo que representa o apogeu das *Dark Ladies*, essa mulher sombria já anuncia a possível extinção dessa figura feminina, encerrando uma espécie de ciclo.

Em “Ligeia”, Edgar Allan Poe coloca o leitor diante de um narrador, mais uma vez não identificado com um nome próprio, que narra a história da sua paixão e da sua devoção por sua amada esposa Ligeia, mesmo depois de sua morte ou, como é de se esperar na obra de Poe, ainda mais fervorosamente depois da morte dessa mulher. Apesar da vontade de viver e da luta presenciada pelo narrador, Ligeia é vencida pela morte e, depois de um breve período de luto, ele se casa novamente com Rowena, a Lady de Tremaine. Apesar do novo matrimônio, a personagem masculina continua exaltando as qualidades de sua primeira mulher e odiando a segunda com todas as forças, além de passar a abusar cada vez mais do ópio. Quase no fim do conto, o narrador parece presenciar novamente uma luta entre a sua segunda esposa e a morte; no entanto, ao encerrar a história, o leitor descobre que a luta que tomou lugar no leito de morte de Rowena era, na verdade, entre a Lady de Tremaine e a Lady Ligeia, com a vitória desta última.

Neste conto, Edgar Allan Poe não mais oscila entre a atribuição de características ora de *Fair Lady*, ora de *Dark Lady*, como em “Berenice”, mas deliberadamente representa, através da figura central do conto de 1838, aspectos de ambas. Nesse sentido, Ligeia conjuga as características mais marcantes tanto de uma *Dark Lady* quanto de uma *Fair Lady*, combinando, no âmbito físico, a aparência das mulheres sombrias, cabelos e olhos escuros, à beleza superior das mulheres da obra em verso de Poe. No âmbito intelectual, psicológico e moral, por sua vez, Ligeia concentra, ao

mesmo tempo, a doçura e a pureza das *Fair Ladies* e a força de vontade, a erudição e a superioridade das *Dark Ladies*.

Apesar de possuir cabelos e olhos de uma *Dark Lady*, a beleza física de Ligeia é comparável à *beleza* defendida pelo escritor como “the sole legitimate province of the poem” (“The Philosophy of Composition” 678). Nesse sentido, em “The Philosophy of Composition” o escritor afirma: “when, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect—they refer in short, just to that intense and pure elevation of soul—not of intellect or of heart—upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating ‘the beautiful’” (Idem). Tendo esse trecho em consideração, pode-se dizer que, para Poe, a *beleza* é o efeito de elevação da alma diante da contemplação de algo belo. Ligeia parece causar esse mesmo efeito no narrador que a compara, por exemplo, a “an airy and spirit-lifting vision” (*The Complete Tales and Poems* 257).

Seguindo o mesmo raciocínio, em “The Poetic Principle” o escritor afirma: “it has been my purpose to suggest that, while this Principle itself is, strictly and simply, the Human Aspiration for Supernal Beauty, the manifestation of the Principle is always found in an elevating excitement of the Soul (...)” (703). Essa beleza superior, quase divina, seria impossível de ser atingida completamente, pelo menos em vida, mas poderíamos nos aproximar dela através, entre outras coisas, da contemplação de um poema. De acordo com Edgar Allan Poe, o verdadeiro poeta sente o princípio poético, ou seja, a aspiração humana a essa beleza superior, na contemplação da natureza e, também, na contemplação da mulher:

He feels it in the beauty of woman—in the grace of her step—in the lustre of her eye—in the melody of her voice—in her soft laughter—in her sigh—in the harmony of the rustling of her robes. He deeply feels it in her winning endearments—in her burning enthusiasms—in her gentle charities—in her meek and devotional endurances—but above all—ah, far above all—he kneels to it—he worships it in the faith, in the purity, in the strength, in the altogether divine majesty—of her love. (703-704)

Assim como muitas *Fair Ladies*, Ligeia também preenche esses requisitos e, logo, seria capaz de despertar em qualquer poeta o verdadeiro sentimento poético. Escrito mais de dez anos depois da primeira publicação de “Ligeia”, o trecho supracitado de “The Poetic Principle” parece resumir as características que a personagem feminina central deste conto partilha com as mulheres da poesia do escritor. Nesse sentido, o narrador descreve o comportamento de sua esposa como calmo e sereno, mesmo enquanto lutava para continuar viva: “yet not until the last instance, amid the most convulsive writhings of her fierce spirit, was shaken the external placidity of her demeanor. Her

voice grew more gentle—grew more low (...)” (*The Complete Tales and Poems* 260). O marido de Ligeia destaca ainda o brilho de seus olhos e a delicadeza de seus passos: “the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall” (*The Complete Tales and Poems* 256), além da musicalidade da voz de sua amada: “the dear music of her low sweet voice” (*The Complete Tales and Poems* 257). Diferentemente dos sorrisos de Berenice e de Morella, que causavam pavor em seus narradores, o sorriso de Ligeia é descrito como “serene and placid, yet most exultingly radiant of all smiles” (Idem). A personagem sem nome também coloca em evidência a devoção do amor de Ligeia, do qual ele tem maior conhecimento quando sua esposa já está no leito de morte: “but in death only was I fully impressed with the strength of her affection. For long hours, detaining my hand, would she pour out before me the overflowing of a heart whose more than passionate devotion amounted idolatry” (*The Complete Tales and Poems* 260).

Mais uma vez de modo semelhante ao reconhecimento que o verdadeiro poeta tem do sentimento, ou princípio, poético diante de coisas triviais, o sentimento que o narrador tem em relação à expressão do olhar de Ligeia é descrito da seguinte maneira:

I derived from many existences in the material world, a sentiment, such as I felt always aroused within me by her large and luminous orbs. Yet not the more could I define that sentiment, or analyze, or even steadily view it. I recognized it, let me repeat, sometimes in the commonest objects of the universe. It has flashed upon me in the survey of a rapidly-growing vine—in the contemplation of a moth, a butterfly, a meteor. (...) I have been filled with it by certain sounds from stringed instruments, and not unfrequently by passages from books. (*The Complete Tales and Poems* 258)

Mesmo depois de seu segundo matrimônio, a personagem masculina continua exaltando as características de Ligeia; características que mais parecem pertencer a uma donzela dos versos de Edgar Allan Poe: “my memory flew back (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia, the beloved, the august, the beautiful, the entombed. I reveled in recollections of her purity, of her wisdom, of her lofty—her ethereal nature, of her passionate, her idolatrous love” (*The Complete Tales and Poems* 264). Também a atitude do amante, sofrendo diante de sua amada que morre, lembra a atitude dos eu-líricos dos poemas de Poe. Diante de uma mulher “more than womanly abandonment to a love” (*The Complete Tales and Poems* 260), também a personagem masculina se entrega ao luto e ao sofrimento pela bela mulher moribunda e aqui, de fato, “the lips best suited” para narrar a morte dessa bela mulher são os do “bereaved lover” (“The Philosophy of Composition” 680). Assim, de maneira semelhante ao que acontece nos poemas, o narrador se mantém devoto à sua amada morta, sem esquecê-la mesmo depois de se casar com outra. Com efeito, a segunda esposa

parece aguçar ainda mais a saudade que a personagem masculina sente da primeira, fazendo com que ele nutra um ódio perverso por Rowena e tenha, até mesmo no leito de morte da Lady de Tremaine, visões de sua amada Ligeia.

Ainda que Ligeia pareça uma perfeita *Fair Lady* se considerarmos grande parte da descrição proporcionada pelo seu marido, é inegável a presença de uma maior complexidade em sua caracterização no decorrer da história. Ao mesmo tempo que parece servir como modelo maior das *Fair Ladies*, ela também dita as características, físicas e mentais, que serão consideradas determinantes das *Dark Ladies*. Nesse sentido, apesar de possuir uma beleza superior, capaz de elevar a alma como as mulheres dos versos de Poe, Ligeia as supera, na medida em que não somente a sua beleza, mas também a sua erudição chamam a atenção do narrador. A esse respeito, Dawn B. Sova chega a afirmar que “the physical beauty of Ligeia is far less enticing to the narrator than her great learning” (95).

No âmbito físico, Ligeia é a *Dark Lady* por excelência, com cabelos negros como as penas de um corvo e com olhos negros, brilhantes e penetrantes. Nesse sentido, seus cabelos são descritos como “the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses” (*The Complete Tales and Poems* 257) e, já no fim da história, como “*blacker than the raven wings of the midnight*” (*The Complete Tales and Poems* 268). À descrição dos olhos de sua esposa, por sua vez, o narrador dedica mais de um parágrafo. Eles são descritos como grandes e negros e ocupam obsessivamente o pensamento da personagem masculina, quase tanto quanto os dentes de Berenice ocupavam as meditações mórbidas de Egaeus. A respeito dos olhos de Ligeia, seu marido afirma: “they were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our race. They were even far fuller than the fullest of the Gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad” (*The Complete Tales and Poems* 257); e, a respeito da cor, afirma: “the colour of the orbs was the most brilliant of black” (Idem). O narrador aponta, também, algo de estranho nos olhos da amada, não em relação ao formato, mas em relação à expressão: “the ‘strangeness,’ however, which I found in the eyes was of a nature distinct from the formation, or the colour, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the expression” (*The Complete Tales and Poems* 258). Apesar de afirmar ter passado horas tentando decifrar o mistério da expressão desses olhos, o narrador não é bem sucedido, afirmando, no entanto, que havia algo de profundo, talvez mais profundo que a infinitude do universo (Idem).

De fato, os olhos de Ligeia causam tamanha impressão na personagem masculina que é justamente graças a eles que o narrador tem a certeza do retorno de sua amada: “and now the eyes opened of the figure which stood before me. ‘Here at least,’ I shrieked aloud, ‘can I never—can I never be mistaken—these are the full, and the black, and the wild eyes—of my lost love—of the

lady—of the LADY LIGEIA!” (*The Complete Tales and Poems* 268). O destaque dado aos olhos de Ligeia e o fascínio do narrador em relação à sua profunda expressão a aproxima dos vilões góticos, que, de acordo com Benjamin Franklin Fisher, “are possessed of a startling piercing eye, which functions symbolically in phallic terms in its ability to penetrate its victims’ innermost secrets” (76).

Além da aparência física, utilizada, de um modo geral, para descrever todas as *Dark Ladies*, Ligeia também apresenta outro aspecto essencial às mulheres sombrias: a força de vontade. Ainda que a força de vontade seja uma característica comum às demais personagens pertencentes a esse tipo de representação feminina dentro da obra de Edgar Allan Poe, como já visto nas análises de “Berenice” e de “Morella”, é em “Ligeia” que o escritor coloca o leitor diante do ápice da força de vontade feminina, culminando no retorno *post-mortem* de Ligeia. Neste conto, o poder da vontade humana é enfatizado desde a epígrafe, que, por sua vez, funciona como uma espécie de refrão, sendo repetida integralmente ou em partes no decorrer da história. Ainda que falsamente atribuída a Joseph Glanvill²¹, o trecho apresentado antes do início do conto complementa a história e, se lido em conjunto com o retorno final da Lady Ligeia, reforça a supremacia da vontade da personagem feminina.

Tendo as supostas palavras de Glanvill em mente, o narrador afirma que elas representam parte do caráter de Ligeia: “an *intensity* in thought, action, or speech was possibly, in her, a result, or at least an index, of that gigantic volition which, during our long intercourse, failed to give other and more immediate evidence of its existence” (*The Complete Tales and Poems* 259). A personagem masculina terá uma maior consciência dessa “gigantic volition” no leito de morte de sua esposa, quando Ligeia luta com todas as forças para vencer a morte. Quando a sua esposa adoece, o narrador fica espantado com a força com que ela tenta resistir, afirmando que “words are impotent to convey any just idea of the fierceness of resistance with which she wrestled with the Shadow” (*The Complete Tales and Poems* 260). É também no leito de morte de sua amada que ele destaca “the intensity of her wild desire for life—for life—but for life” (Idem).

Mesmo depois de morta, vencida, aparentemente, pela morte, o narrador parece não desacreditar na força de vontade de sua falecida esposa, afirmando: “I could restore the departed to the pathway she had abandoned—ah, *could* it be forever?—upon the earth” (*The Complete Tales and Poems* 264). Ao afirmar que Ligeia abandonou seu caminho na terra, o narrador parece colocar

²¹ De acordo com Dawn B. Sova, apesar de estudiosos desconfiarem que Edgar Allan Poe tenha criado a citação utilizada como epígrafe, a escolha de Joseph Glanvill como suposta autoria seria apropriada na medida em que “mixed among his [Glanvill’s] treatises on the ‘new science’ and religion are writings that show his belief in spiritual manifestations and the eternal nature of the soul” (97).

em questão o domínio da vontade de sua esposa pela força maior da morte: não foi a morte que levou Ligeia, foi Ligeia que abandonou seu caminho terreno. Além disso, no trecho citado, o narrador questiona se a morte de Ligeia duraria para sempre, enfatizando ainda mais o poder da vontade dessa *Dark Lady*

A sede de vida dessa mulher sombria é tamanha que, no final do conto, leitor e narrador descobrem que ela não somente vence a luta contra a morte, como também vence a luta contra Rowena, apossando-se da segunda esposa de seu marido e, até mesmo, materializando seu próprio corpo no corpo da Lady de Tremaine. Apesar de, em carta a Edgar Allan Poe de setembro de 1839, Phillip P. Cooke questionar essa materialização final do corpo de Ligeia, alegando que isso seria uma violação de propriedades fantasmagóricas, e de Poe ter concordado com seu correspondente, essa materialização vem ao encontro da supremacia da vontade dessa *Dark Lady*. A vontade de Ligeia e o seu desejo pela vida são tamanhos ao ponto de serem capazes não somente de trazer o seu espírito, imortal, de volta ao mundo dos mortais, como também o seu próprio corpo. Assim, a personagem feminina regressa à vida, no final da história, com as suas características físicas e mentais aparentemente intactas, representando o triunfo completo de uma *Dark Lady* sobre uma *Fair Lady*, ou seja, sobre Rowena²².

Ainda que em “Morella” também haja o retorno da personagem feminina através da pessoa de sua filha, o narrador ainda triunfa, enterrando a segunda Morella onde jazia a primeira. Também Berenice é encontrada viva no final da história, no entanto, é desprovida de seus dentes, usurpados por Egaeus. De maneira diferente, na história publicada em 1838, a personagem feminina deixa de ser usurpada e passa a ser a usurpadora, dominando o corpo de Rowena. Mais ainda, Ligeia reage ao próprio marido, a quem antes dedicava um amor devoto, fugindo de seu toque: “Shrinking from my touch, she let fall from her head, unloosened, the ghastly cerements which had confined it (...)” (*The Complete Tales and Poems* 268).

Numa espécie de dominação antropofágica, Ligeia assume características comuns a uma *Fair Lady* e apodera-se dessas mesmas características, acrescentando-as às suas próprias e aprimorando-as. Daí a superioridade de Ligeia, não somente em relação à personagem masculina, o narrador, mas também em relação às *Fair Ladies*, representadas no conto através de Rowena, e, até mesmo, em

²² Em carta resposta a Phillip Cooke, Edgar Allan Poe afirma que devia ter encerrado o conto com Ligeia sendo enterrada como Rowena, dando a vitória, por conseguinte, à morte (617). Segundo Dawn B. Sova, a inclusão do poema “The Conqueror Worm” como as palavras finais de Ligeia no leito de morte viriam ao encontro desse desejo não realizado por Poe. Nesse sentido, Sova afirma: “he [Poe] made the poem the dying words of the doomed Ligeia to correct the impression that Ligeia’s return suggested too strongly that she had successfully escaped death” (96). No entanto, se considerarmos o texto *per se*, Lady Ligeia supera não somente a morte, mas também Rowena e, até mesmo, o próprio narrador.

relação às demais *Dark Ladies*, uma vez que Ligeia é a única delas a dominar completamente a personagem masculina, antes e depois da morte.

Ligeia triunfa sobre Rowena mesmo antes de se apossar de seu corpo, quando, mesmo morta, não sai dos pensamentos do narrador e este passa a odiar cada vez mais a Lady de Tremaine. O marido saudoso não esconde o ódio que sente pela nova mulher: “I loathed her with a hatred belonging more to demon than to man” (*The Complete Tales and Poems* 264). Mais do que ódio, o narrador de “Ligeia” parece sentir aquele espírito de perversidade descrito pelo narrador de “The Black Cat” (“yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart—one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man”, *The Complete Tales and Poems* 532) e sente prazer ao perceber que Rowena tem medo dele: “that my wife dreaded the fierce moodiness of my temper—that she shunned me and loved me but little—I could not help perceiving; but it gave me rather pleasure than otherwise” (*The Complete Tales and Poems* 264).

Em seu constante lamento pela morte da primeira esposa, o narrador deixa explícito a superioridade de Ligeia em relação a Rowena e até mesmo em relação a ele próprio. Assim como Morella, Ligeia tem a sua erudição destacada pela personagem masculina: “I have spoken of the learning of Ligeia: it was immense—such as I have never known in woman” (*The Complete Tales and Poems* 259). Apesar de afirmar que a erudição de Ligeia era incomum diante do esperado em relação a uma mulher, o narrador faz uma ressalva, destacando a superioridade intelectual da personagem feminina também em relação aos homens: “I said her knowledge was such as I have never known in woman—but where breathes the man who has traversed, and successfully, *all* the wide areas of moral, physical, and mathematical science? I saw not then what I now clearly perceive, that the acquisitions of Ligeia were gigantic, were astounding (...)” (Idem). Mais uma vez de maneira semelhante ao narrador de “Morella”, o narrador de “Ligeia” se entrega aos estudos de sua mulher, que passa a assumir o papel de tutora intelectual da personagem masculina. No entanto, diferentemente do que acontece no conto publicado em 1835, o marido de Ligeia parece ter maior consciência da superioridade de sua mulher em relação a ele próprio: “yet I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself, with a child-like confidence, to her guidance through the chaotic world of metaphysical investigation at which I was most busily occupied during the earlier years of our marriage” (Idem).

Além da erudição, outro fator que pode ser indicativo da superioridade de Ligeia é a ignorância, por parte de seu marido, de seu nome paterno. O narrador apresenta três possíveis razões para o fato de não se lembrar do nome paterno de Ligeia: o fato de ser um segredo mantido

por sua esposa, o fato de o próprio narrador não se importar com isso diante da tamanha devoção que mantinha por sua mulher, ou o fato de sua memória falhar. Apesar da grande possibilidade de se tratar de uma falha das recordações do narrador, enfatizada, como afirmado por Dawn B. Sova (95), pelo vício do ópio, o fato de o narrador não fazer referência ao nome de família de sua amada e de, aparentemente, não se importar com o fato de não sabê-lo vai ao encontro da ideia presente em toda a história: a superioridade de Ligeia. Sem o nome paternal, o destaque é dado à própria Ligeia, cuja importância é devida à sua pessoa em si e não à sua família. Daí o narrador afirmar que, ainda que não se recorde do nome completo de sua esposa, ele se lembra, de fato, de sua pessoa: “there is one dear topic, however, on which my memory fails me not. It is the *person* of Ligeia” (*The Complete Tales and Poems* 256), com o destaque ao termo “person” dado pelo próprio Poe. Por sua vez, o narrador parece conhecer, até mais do que gostaria, a família de Rowena, afirmando: “where were the souls of the haughty family of the bride, when, through thirst of gold, they permitted to pass the threshold of an apartment *so* bedecked, a maiden and a daughter *so* beloved” (*The Complete Tales and Poems* 262).

Também de maneira semelhante ao conto “Morella”, em “Ligeia” a personagem feminina assume um caráter divino graças à sua superioridade. Contudo, enquanto o marido de Morella sugere o aspecto divinal de sua esposa, lutando, entretanto, contra essa ideia, o marido de “Ligeia” se entrega à idolatria de sua mulher antes e depois de sua morte. O caráter peculiar de Ligeia já é sugerido no primeiro parágrafo do conto, quando o narrador exalta “her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language” (*The Complete Tales and Poems* 256) e é ainda mais enfatizado quando a beleza dessa mulher é louvada. De acordo com o narrador, “in beauty of face no maiden ever equalled her. It was the radiance of an opium dream—an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos” (*The Complete Tales and Poems* 257). O aspecto divinal também é destacado pelo narrador ao descrever as feições de sua amada: em relação à sua testa, ele emprega a expressão “a majesty *so* divine!”, o seu nariz, por sua vez, é comparado a “the graceful medallions of the Hebrews” e a boca de Ligeia é considerada “the triumph of all things heavenly” (Idem).

Destaque especial é dado à descrição dos olhos de Ligeia, considerados pelo narrador como “divine orbs” (*The Complete Tales and Poems* 258). Ele destaca também “the miraculous expansion of those eyes” (*The Complete Tales and Poems* 259), especialmente em momentos de intenso entusiasmo, nos quais a beleza de Ligeia parecia para o seu marido como “the beauty of beings either above or apart from the earth—the beauty of the fabulous Houri of the Turk” (*The Complete*

Tales and Poems 257). Essa *Dark Lady* também parece assumir um caráter mais etéreo que terreno, o que pode ser visto quando o narrador descreve o seu andar: “the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall. She came and departed like a shadow. I was never make aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice (...)” (*The Complete Tales and Poems* 256-257).

Se, por um lado, Ligeia assume um caráter de divindade em vários momentos da narrativa, por outro, o narrador assume o papel de adorador e, inclusive, de pecador não merecedor do amor de um ser tão superior quanto ela. Nesse sentido, ele afirma que “Ligeia’s beauty passed into my spirit, there dwelling as in a shrine” (*The Complete Tales and Poems* 258). Por sua vez, no momento em que, no leito de morte, a primeira esposa se declara para o narrador com um coração “whose more than passionate devotion amounted to idolatry” (*The Complete Tales and Poems* 260), ele se afirma indigno de tal paixão: “How had I deserved to be so blessed by such confessions?”; “in Ligeia’s more than womanly abandonment to a love, allas! all unmerited, all unworthily bestowed (...)” (Idem).

A personagem masculina destaca também o que determina ser uma certa “estranheza”²³ na beleza e no olhar de Ligeia. De acordo com o narrador, “her features were not of that regular mould which we have been falsely taught to worship” (*The Complete Tales and Poems* 257). Apesar de afirmar essa peculiaridade, ele não consegue determinar nenhuma estranheza nas feições de Ligeia. Se considerada juntamente com o caráter divino da personagem feminina, destacado durante toda a história, essa ausência de “*strangeness* in the proportions” (Idem) pode ser um sinal de que Poe emprega o termo “*strangeness*” em outro âmbito, não necessariamente físico, mas espiritual. Nesse sentido, a estranheza de Ligeia diria respeito ao fato de ela parecer ser de outro mundo, superior, divino, e não à sua aparência física. Também seus olhos são caracterizados como possuidores de uma certa estranheza de expressão e não de formato, como já visto anteriormente, e são capazes de perscrutar o mais íntimo do narrador, peculiaridade partilhada com as demais *Dark Ladies*.

De maneira semelhante a Berenice e Morella, Ligeia se torna responsável pelos momentos de *terror* do conto. Ainda que seu retorno seja anunciado somente no final da história, Edgar Allan Poe já sugere essa possibilidade ao narrar episódios estranhos no leito de morte de Rowena; episódios que indicam a possível presença de uma terceira pessoa na misteriosa câmara nupcial juntamente com o narrador e a sua então esposa. O sobrenatural começa a ser sugerido quando Rowena fica

²³ Utilizo aqui o termo “estranheza” como tradução de “*strangeness*”, conforme proposto por Cássio de Arantes Leite na edição da Editora Tordsilhas do livro *Contos de Imaginação e Mistério* (Poe 204) e não o termo “singularidade” proposto na tradução de J. Teixeira de Aguiar em *Edgar Allan Poe: Todos os Contos 2* (Poe 246) por acreditar que “estranheza” representa melhor a ideia do estranho, estrangeiro, de algo não pertencente ao mundo cotidiano.

doente e começa a perceber sons e movimentos em seu quarto. Apesar de, em princípio, o narrador ignorar os reclames da esposa e atribuí-los à sua doença, com o tempo ele começa a duvidar de qualquer explicação racional não somente para as aparentes alucinações da Lady de Tremaine, mas também para a sua doença súbita, que parecia não poder ser contida através de “human means” (*The Complete Tales and Poems* 264). Nesse sentido, o narrador afirma:

She partly arose, and spoke, in an earnest low whisper, of sounds which she *then* heard, but which I could not hear—of motions which she *then* saw, but which I could not perceive. The wind was rushing hurriedly behind the tapestries, and I wished to show her (what, let me confess it, I could not *all* believe) that those almost inarticulate breathings, and those very gentle variations of the figures upon the wall, were but the natural effects of that customary rushing of the wind. (*The Complete Tales and Poems* 264-265)

O narrador confessa não acreditar que se tratasse apenas da atmosfera grotesca do quarto e dos efeitos do vento e acrescenta outro episódio sobrenatural à narrativa. Ao buscar vinho para a sua esposa, ele se depara com “circumstances of a startling nature” (*The Complete Tales and Poems* 265): “I had felt that some palpable although invisible object had passed lightly by my person; and I saw that there lay upon the golden carpet, in the very middle of the rich luster thrown from the censer, a shadow—a faint, indefinite shadow of angelic aspect—such as might be fancied for the shadow of a shade” (Idem). O elemento sobrenatural torna-se ainda mais aterrorizante e a sugestão da presença de Ligeia torna-se ainda mais forte quando o narrador afirma ter visto passos no chão ao lado da cama de Rowena e, depois, ter visto cair no copo de vinho de sua esposa um líquido brilhante e vermelho: “It was then that I became distinctly aware of a gentle foot-fall upon the carpet, and near the couch; and in a second thereafter, as Rowena was in the act of raising the wine to her lips, I saw, or may have dreamed that I saw, fall within the goblet, as if from some invisible spring in the atmosphere of the room, three or four large drops of a brilliant and ruby colored fluid” (Idem). A descrição desses passos faz lembrar o andar de Ligeia descrito pelo narrador no início do conto, bem como o fato de o líquido vermelho parecer cair de uma fonte invisível na atmosfera do quarto e a sombra vista e sentida pelo narrador momentos antes parecem ser uma referência ao caráter etéreo-fantasmagórico de sua primeira esposa. Nesse sentido, a descrição de Ligeia no início da história parece ir ao encontro dos eventos sobrenaturais experimentados pela personagem masculina e por Rowena: “the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall. She came and departed as a shadow” (*The Complete Tales and Poems* 256).

Enquanto a Lady de Tremaine sente pavor e receio diante dos sons e dos movimentos que sente no quarto nupcial, o narrador sente terror e ansiedade diante de sua esposa adoentada, como se

a luta de Rowena com a morte o fizesse lembrar a luta de Ligeia pela vida. Daí o fato de o narrador ter visões da primeira esposa enquanto acompanha a segunda em seu leito de morte: “I turned my glances to the pallid and rigid figure upon the bed. Then rushed upon me a thousand memories of Ligeia—and then came back upon my heart, with the turbulent violence of a flood, the whole of that unutterable wo[e] with which I regarded *her* thus enshrouded” (*The Complete Tales and Poems* 265).

O narrador passa, então, a aparentemente ajudar Rowena em seus momentos de vida, voltando, logo a seguir, a se dedicar às visões de Ligeia quando percebe que a Lady de Tremaine se encontra novamente morta. O viúvo da *Dark Lady* descreve cada retorno de Rowena à vida com o respectivo sentimento de terror que a possibilidade desse retorno causa em seu espírito: “it might have been midnight (...) when a sob, low gentle, but very distinct, startled me from my reverie, I *felt* that it came from the bed of ebony—the bed of death, I listened in an agony of superstitious terror (...)”; “at length it became evident that a slight, a very feeble, and barely noticeable tinge of color had flushed up within the cheeks, and along the sunken small veins of the eyelids. Trough a species of unutterable terror and awe, for which the language of mortality has no sufficiently energetic expression, I felt my heart cease to beat, my limbs grow rigid where I sat”; “I was a second time aware of some vague sound issuing from the region of the bed. I listened—in extremity of horror”; “I saw—distinctly saw— a tremor upon the lips. (...) Amazement now struggled in my bosom with the profound awe which had hitherto reigned therein alone” (*The Complete Tales and Poems* 266)

Depois de uma noite cheia de aparentes ressurreições de Rowena, o narrador finalmente se encontra vencido pelo terror: “I had long ceased to struggle or to move, and remained sitting rigidly upon the ottoman, a helpless prey to a whirl of violent emotions, of which extreme awe was perhaps the least terrible, the least consuming” (*The Complete Tales and Poems* 267). Ainda que o narrador pareça mais próximo do sentimento de horror que do sentimento de terror descrito por Ann Radcliffe, especialmente se considerarmos a imobilidade, a paralisação, típica do sentimento de horror, pode-se dizer que o conto se mantém nos limites do terror gótico ao não colocar o leitor diretamente em confronto com os episódios horríveis enfrentados pela personagem masculina. Nesse sentido, o próprio narrador parece resguardar o leitor dos episódios horríveis, fazendo a seguinte pergunta: “but why shall I minutely detail the unspeakable horrors of that night?” e afirmando: “Let me hurry to a conclusion” (Idem).

Ademais, assim como em “Berenice”, a obscuridade necessária ao *terror* é mantida graças a elementos fantásticos, colocando narrador e leitores em dúvida quanto à realidade ou não dos fatos

horríveis apresentados. A própria descrição que o narrador faz da câmara nupcial na qual recebeu a Lady de Tremaine já indica uma atmosfera propícia à ilusão dos sentidos; ilusão que poderia ser uma explicação racional para os fatos aparentemente sobrenaturais que ali ocorrem. Nesse sentido, o narrador assume que os sons e os movimentos que Rowena dizia sentir poderiam ter origem “in the distemper of her fancy, or perhaps in the phantasmagoric influences of the chamber itself” (*The Complete Tales and Poems* 264). Juntamente com a atmosfera causada pela decoração peculiar do quarto nupcial, o abuso do ópio também funciona como um apelo à razão numa tentativa de explicar os elementos sobrenaturais de uma maneira racional. Nesse sentido, é possível encontrar trechos como: “but I was wild with the excitement of an immoderate dose of opium” (*The Complete Tales and Poems* 265) e “I considered, have been but the suggestion of a vivid imagination, rendered morbidly active by the terror of the lady [Rowena], by the opium, and by the hour” (Idem), nos quais o narrador assume que o efeito do ópio poderia interferir em sua percepção da realidade.

Apesar das sugestões do retorno de Ligeia, a oscilação típica do fantástico entre realidade e imaginação mantém a dúvida até o final do conto, quando finalmente o narrador não tem mais dúvidas acerca do retorno de sua defunta amada. O leitor percebe, então, que a luta de Rowena no leito de morte não era contra a morte em si, mas contra Ligeia; luta na qual há um triunfo da *Dark Lady* sobre a *Fair Lady*. Mais ainda, a *Dark Lady* triunfa absoluta, fugindo, inclusive, do toque da personagem masculina, que, por sua vez, se encontra literalmente num plano inferior ao da personagem feminina, aos pés de Ligeia: “One bound, and I had reached her feet!” (*The Complete Tales and Poems* 268, *itálico meu*).

Ligeia concentra em si o apogeu das características determinantes das *Dark Ladies*; características que são, por sua vez, esboçadas em Berenice e complementadas em Morella. É em “Ligeia” que o leitor é apresentado a uma imagem clara dessa nova figura feminina dentro da obra de Edgar Allan Poe, quer seja no âmbito físico, quer seja no âmbito psicológico. Nesse sentido, através de Ligeia, o escritor coloca o leitor diante da aparência física marcante dessas mulheres sombrias: cabelos e olhos escuros, pele pálida e uma beleza capaz de elevar a alma tanto de um narrador quanto de um eu-lírico. Por sua vez, essa mulher também representa a supremacia da vontade, presente em maior ou menor grau nos contos anteriores.

Ao mesmo tempo em que representa o modelo de *Dark Lady*, Ligeia também representa o fechamento de um ciclo. Assim como depois do ápice vem a decadência, também a representação das mulheres sombrias entra em declínio depois da publicação de “Ligeia”. Ainda que em “The Fall of the House of Usher”, publicado um ano depois, a figura da *Dark Lady* seja retomada através de Madeline, ela não mais ocupa o papel central do conto. Além disso, ainda que tenha sido publicada

posteriormente, a história dos gêmeos Usher já havia sido escrita quando Poe ainda discutia a possibilidade de efetuar mudanças em “Ligeia”, como é possível constatar através da carta escrita a Phillip Cooke, na qual o escritor fala de “a late tale of mine, ‘The Fall of the House of Usher’” (617) e, ao mesmo tempo, responde às sugestões de seu conterrâneo a respeito de “Ligeia”. De fato, Poe realiza pequenas modificações na história e, em fevereiro de 1845, publica uma nova versão do conto, agora com a inclusão de seu poema “The Conqueror Worm”, no periódico *New York World* e, em setembro do mesmo ano, no *Broadway Journal*.

O caráter cíclico de “Ligeia” é evidenciado não somente pelas semelhanças com “Berenice” e “Morella”, mas também pela citação de passagens do conto da primeira *Dark Lady* no final da história daquela que seria a última grande representação dessa figura feminina. Nesse sentido, no fim de “Ligeia” encontramos dois trechos destacados pelo próprio escritor: “*had she then grown taller since her malady?*” (*The Complete Tales and Poems* 268) e “*it was blacker than the raven wings of the midnight!*” (Idem), cujo próprio destaque em itálico já parece fazer referência a uma citação não pertencente ao texto em questão. De modo bastante semelhante, é possível encontrar na primeira versão de “Berenice” os seguintes trechos: “Perhaps she had grown taller since her malady” e “with ringlets now black as the raven’s wing” (*SLM* 334). Curiosamente, “Ligeia” também é a última história de Edgar Allan Poe adaptada para o cinema pelo diretor Roger Corman, fechando o chamado “Poe Cycle”, composto de oito filmes dirigidos por Corman²⁴.

Justamente por representar o fechamento do ciclo das *Dark Ladies* dentro da obra de Edgar Allan Poe, Ligeia assume um papel fundamental entre as representações da mulher desenvolvidas pelo escritor. Ligeia, enquanto personagem feminina, serve de modelo e parâmetro para qualquer análise que procure investigar o papel desempenhado pelas mulheres criadas por Poe, quer seja em sua poesia, quer seja em sua ficção curta. Essa complexa personagem representa também um dos melhores exemplos na obra poética da relação entre a mulher e a obtenção do efeito de terror. Finalmente, através da Lady Ligeia é possível notar quão complexa é a relação entre as *Fair Ladies* e as *Dark Ladies* na obra de Edgar Allan Poe: assumindo características de ambas, Ligeia torna-se uma das poucas personagens do escritor capaz de superar completamente a personagem masculina.

²⁴ Roger Corman adaptou o conto “Ligeia” para o cinema em 1964 sob o título de “The Tomb of Ligeia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the darkness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"
This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!"
Merely this and nothing more.

Edgar Allan Poe, "The Raven"

A imagem de Edgar Allan Poe sempre foi associada com aspectos do *terror*. Quer seja através de sua obra, quer seja através de sua vida e, especialmente, de sua morte, o escritor esteve continuamente envolto numa aura de mistério e de obscuridade. Como visto, no contexto da *œuvre* poética, o *terror* é encontrado majoritariamente associado à presença feminina. Ainda que a estreita relação entre o efeito de terror e a mulher possa ser encontrada em quase toda a obra do escritor de "The Tell-Tale Heart", é através das *Dark Ladies* que o papel da figura feminina na obtenção desse efeito é colocado em evidência.

Essas mulheres sombrias também evidenciam a existência de um certo *continuum* dentro da obra de Poe e, quando analisadas conjuntamente, tornam mais claro o processo de criação de um novo tipo feminino. Berenice conjuga características das mulheres-meninas dos versos do escritor e, ao mesmo tempo, anuncia o surgimento de uma nova representação feminina típica da ficção curta de Edgar Allan Poe. Em "Morella", por sua vez, vê-se emergir a *Dark Lady* completa em toda a sua plenitude, independente das *Fair Ladies*. Morella ganha voz diante do narrador; uma voz da qual Berenice era desprovida, e serve de mediadora entre a primeira aparição dessa figura feminina e o seu auge que virá a seguir. Finalmente, em 1838 o escritor publica "Ligeia". Como visto no item quatro do capítulo terceiro, Ligeia não mais oscila entre aspectos de *Fair Lady* e de *Dark Lady*, como acontece com Berenice, e, ao mesmo tempo, não mais exclui, como Morella, as características das mulheres dos poemas de Poe. Mulher sombria por excelência, Lady Ligeia assume atributos de *Fair Lady*, adaptando-os e acrescentando-os aos seus para, enfim, determinar a caracterização definitiva das *Dark Ladies*.

Conforme esse novo tipo de representação da mulher vai se definindo, aumenta a ameaça que as personagens femininas representam para as personagens masculinas, aumentando também o sentimento de terror dos narradores face a essas mulheres. Essa ameaça pode ser sentida na invasão dessas figuras femininas a um espaço até então tipicamente masculino: a biblioteca. Enquanto Berenice ameaça invadir esse espaço sagrado para o narrador, onde sua mãe morrera e onde ele

próprio nascera, Morella partilha a biblioteca e os estudos com o seu marido. Ligeia, por sua vez, domina completamente o ambiente dos livros, superando intelectualmente a personagem masculina. Nesse sentido, é possível observar uma espécie de inversão entre os papéis masculinos e femininos. Enquanto em “Berenice” encontramos um narrador preso aos livros, enterrado em estudos e meditações, em “Morella” e “Ligeia” são as mulheres que assumem tal papel. Assim, ao passo que no conto publicado em março de 1835 no *SLM* é o narrador que se encontra confinado a “studies of the cloister” (*The Complete Tales and Poems* 228), em “Ligeia” é a personagem feminina que se afasta da sociedade e se dedica preponderantemente aos estudos.

As *Dark Ladies* também ameaçam os narradores ao confrontá-los com a possibilidade da mortalidade humana, em uma espécie de prenúncio do destino comum a todos os seres vivos e do qual esses homens não podem escapar. Em ambos os casos, quer seja ameaçando a masculinidade dos narradores, quer seja colocando-os frente à sua mortalidade, essas mulheres despertam nas personagens masculinas o sentimento de terror. De um lado, encontramos homens enfrentando a imperfeição e a finitude humanas, de outro, vemos personagens femininas tornando-se cada vez mais plenas, completas, com vontade própria, independente de seus parceiros. Os narradores tentam afirmar a sua identidade e a sua completude e parecem buscar desesperadamente as partes que lhes faltam, como os andróginos descritos por Platão em seu *O Banquete*. No entanto, não somente Berenice, Morella e Ligeia não satisfazem o desejo de completude de seus narradores, como acabam assumindo uma função oposta na vida deles, lembrando-os a todo momento de sua fragilidade, de sua incompletude e de sua mortalidade.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que de “Berenice” para “Ligeia” vemos aumentar a ameaça aos narradores, também é possível notar o aumento gradativo da afeição desses mesmos narradores em relação às mulheres. No primeiro conto estudado, a personagem masculina deixa claro não possuir nenhum tipo de sentimento amoroso em relação à sua prima, afirmando, inclusive, que seu interesse é mais em relação a Berenice enquanto um ser abstrato, passível de análise, do que em relação a Berenice viva, de carne e osso. Não há amor, e o fato de serem noivos é descrito mais como decorrente de uma fatalidade, de um “evil moment” (*The Complete Tales and Poems* 230), que de uma atração sentimental de fato. Já em “Morella”, o narrador inicia o conto afirmando a afeição, ainda que peculiar, que sentia por sua esposa: “With a feeling of deep yet most singular affection I regarded my friend Morella” (*The Complete Tales and Poems* 234). No entanto, apesar desse afeto inicial, os sentimentos da personagem masculina vão mudando e se transformando em ódio, ao ponto de Morella afirmar, no seu leito de morte, que o narrador nunca a amara. Na história de Ligeia, por sua vez, o amor e a dedicação de seu amante ultrapassam a morte dessa mulher, o

segundo casamento do narrador e, principalmente, o sentimento de terror despertado pela personagem feminina em seu marido ao regressar à vida e a personagem masculina passa a narrativa a se lamentar pela ausência de sua amada.

Apesar de parecer contraditório que o aumento da ameaça que essas mulheres representam para os narradores seja acompanhado pelo aumento do afeto que as personagens masculinas passam a dedicar às personagens femininas, essa contradição pode ser desfeita se considerarmos a característica maior das *Dark Ladies*: a força de vontade. Nesse sentido, diante de uma *Dark Lady* completa como Ligeia, a vontade do narrador é subjugada à da sua primeira mulher. Ademais, Lady Ligeia supera a personagem masculina em todos os aspectos, quer sejam eles intelectuais, psicológicos, e, até mesmo, físicos, com o regresso do corpo *post mortem*; é de se esperar, portanto, que o domínio feminino atingisse também o nível sentimental.

Berenice, Morella e Ligeia, enquanto figuras femininas, complementam-se e funcionam em conjunto dentro da obra de Edgar Allan Poe, sendo possível, inclusive, sublinhar a presença de intertextualidade entre essas obras, como visto no decorrer da análise de “Ligeia”. Essas mulheres apresentam, de fato, traços comuns que as colocam dentro do âmbito das *Dark Ladies*: a beleza estranha e incomparável e, acima de tudo, a força de vontade capaz de superar os seus narradores, as *Fair Ladies* e, até mesmo, a morte. Para além do aspecto físico e da supremacia da vontade, elas também assumem um papel essencial em suas narrativas: a ligação entre o *terror* e o *sublime*. Como visto, o efeito de terror, objetivo de Poe em algumas de suas histórias reunidas sob o título de *Tales of the Grotesque and Arabesque*, é obtido graças às figuras femininas. A presença dessas mulheres, mais do que colocar narradores e leitores diante da possibilidade do sobrenatural, também faz com que os contos se mantenham no limite do terror gótico. Essas mulheres mantêm os textos narrativos dentro dos limites do *terror* graças à sugestividade e à obscuridade que acrescentam às narrativas, fazendo com que narradores e leitores questionem a veracidade dos fatos presenciados ou lidos, tornando o sobrenatural sempre uma possibilidade e nunca uma certeza.

O *sublime*, por sua vez, é alcançado na medida em que os contos em questão tornam possível ao leitor espreitar algo maior, superior, para além do mundo das coisas conhecidas e dominadas pela raça humana sem, contudo, evidenciar o *horror*, que seria obtido através, por exemplo, de uma confrontação direta com o sobrenatural. As figuras femininas funcionam, assim, como um elo entre o *terror* e o *sublime* burkeno, assumindo o lugar de mediadoras entre o mundo real, dos meros mortais, e o que Edgar Allan Poe denomina “supernal beauty” (“The Poetic Principle” 703). Se essa beleza superior, comparável ao *sublime*, só pode ser atingida em sua magnitude através da morte,

nada mais justo que representá-la em seus contos através de personagens que entram, de fato, em contato com a morte, regressando posteriormente à vida.

Ao colocar as personagens femininas como elementos essenciais para a obtenção do efeito desejado e sendo o efeito o aspecto mais importante de sua teoria estética, Poe assume, mais uma vez, um caráter inovador, até mesmo dentro de sua própria obra. A mulher passa a ocupar um lugar central não somente em relação ao enredo, mas também em relação à própria estrutura narrativa. Daí a importância de “Berenice”, “Morella” e “Ligeia” no âmbito da obra poética e, até mesmo, no âmbito da literatura mundial, pois, para utilizar as palavras de Eric W. Carlson, nesses contos, “Poe broke wholly new ground, and they remain the best things of their kind in our [America’s] literature (...)” (168).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Asselineau, Roger. "Edgar Allan Poe". *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*. Ed. Graham Clarke. I. Mountfield: Helm Information, 1991. 41–66.

Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe*. Trad. Manuel Dias Soares. Coimbra: Alma Azul, 2008.

---. "Prefácio". *Contos de Imaginação e Mistério*. Trad. Daniel Abrão. São Paulo: Tordsilhas, 2012. 7–24.

Bloom, Harold, ed. *Bloom's Modern Critical Views: Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, 2006.

---. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nova Iorque: Harcourt Brace & Company, 1994.

Bradbury, Malcolm, e Richard Ruland. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. Nova Iorque: Penguin Books, 1991.

Branam, Amy. "Mother Goddess Manifestations in Poe's 'Catholic Hymn' and 'Morella'". *Deciphering Poe: Subtexts, Contexts, Subversive Meanings*. Ed. Alexandra Urakova. Bethlehem: Lehigh UP, 2013. 27–40.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford UP, 1990.

Carlson, Eric W. "Tales of Psychical Conflict: 'Berenice,' 'Morella,' 'Ligeia'". *A Companion to Poe Studies*. Ed. Eric W. Carlson. Westport e Londres: Greenwood Press, 1996. 168–187.

Clarke, Graham. "Introduction". *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*. Ed. Graham Clarke. I. Mountfield: Helm Information, 1991. 1–4.

Cooke, Phillip P. Letter to Edgar Allan Poe. 16 Sept. 1839. <http://www.eapoe.org/misc/letters/t3909160.htm>. Consultado em 30/08/2016.

Corman, Roger. *The Tomb of Ligeia*. American International Pictures, 1964.

Eco, Umberto. "La Poetica e Noi". *Sulla Letteratura*. Milão: Bompiani, 2016. 253–273.

Eliot, T. S. "From Poe to Valéry". *The Hudson Review* 2.3 (1949): 327–342.

Fisher, Benjamin Franklin. "Poe and the Gothic Tradition". *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 72–91.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trad. David McLintock. Londres: Penguin Books, 2003.

Goddu, Teresa A. "Placing Poe". *Letters: The Semiannual Newsletter of the Robert Penn Warren Center for the Humanities* 2.1 (1993): 6–7.

---. "Poe, Sensationalism, and Slavery". *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 92–112.

Gray, Richard. *A History of American Literature*. 2.^a ed. Malden: N.p., 2012.

Hayes, Kevin J. "Introduction". *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 1–6.

Hogle, Jerrold, E. "Introduction: The Gothic in Western Culture". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold Hogle E. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 1–20.

Hutchisson, James, M. "The Reviews: The Evolution of a Critic". *A Companion to Poe Studies*. Ed. Eric W. Carlson. Westport e Londres: Greenwood Press, 1996. 296–322.

Jones, Darryl. *Horror Stories: Classic Tales from Hoffman to Hodgson*. Oxford: Oxford UP, 2014.

Kennedy, J. Gerald. "Introduction: Poe in Our Time". *Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Ed. j. Gerald Kennedy. Oxford: Oxford UP, 2001. 3–17.

Leverenz, David. "Spanking the Master: Mind-Body Crossings in Poe's Sensationalism". *Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Ed. J. Gerald Kennedy. Oxford: Oxford UP, 2001. 95–127.

Ljungquist, Kent. "The Poet as a Critic". *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 7–20.

Longfellow, Henry Wadsworth. *Hyperion, A Romance*. 22^a ed. Boston: Ticknor and Fields, 1861.

---. *The Waif: A Collection of Poems*. 5^a ed. Boston: William D. Ticknor and Company, 1846.

Lovecraft, H. P. "Supernatural Horror in Literature". *Collected Essays*. 2: Literary Criticism. Nova Iorque: Hippocampus Press, 2004. 82–135.

---. *The Call of Cthulhu*. Londres: Penguin Books, 2016.

Lowell, James Russell. "A Fable for the Critics". *The Oxford Book of American Poetry*. Ed. David Lehman. Oxford: Oxford UP, 2006. 80–84.

Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Nova Iorque: Vintage Books, 1992.

Person, Leland S. "Poe and the Nineteenth-Century Gender Constructions". *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Ed. J. Gerald Kennedy. Oxford: Oxford UP, 2001. 129–165.

Phillips, Adam. "Introduction". *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford UP, 1990. IX–XXIII.

Phillips, Jerry, e Andrew Ladd. *Romanticism and Transcendentalism (1800-1860)*. Nova Iorque: Facts on File, 2006.

Platão. *O Banquete*. Lisboa: Edições 70, 2016.

Poe, Edgar Allan. “A Valentine”. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 72.

---. “Berenice”. *Broadway Journal* 1.14 (1845): 217–221.

---. “Berenice”. *Southern Literary Messenger* 1.7 (1835): 333–336.

---. “Berenice”. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 227–233.

---. *Contos de Imaginação e Mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordsilhas, 2012.

---. “Dream-Land”. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 66.

---. *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*. Ed. G. R. Thompson. Nova Iorque: Library of America, 1984.

---. *Edgar Allan Poe: Todos os Contos 2*. Trad. J. Teixeira Aguiar. Lisboa: Círculo de Leitores e Quetzal, 2009.

---. “Exordium to Critical Notes”. *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 2004. 632–636.

---. “How to Write a Blackwood Article”. *Broadway Journal* 2.1 (1845): 1–7.

---. “How to Write a Blackwood Article”. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 269–283.

---. “Hymn”. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 56.

---. “Ligeia”. *Broadway Journal* 2.12 (1845): 171–176.

---. “Ligeia”. *New York World* 10.7 (1845): 100–101.

---. “Ligeia”. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 256–268.

---. “Morella”. *Broadway Journal* 1.25 (1845): 388–389.

---. “Morella”. *Southern Literary Messenger* 1.8 (1835): 448–450.

---. “Morella”. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 234–238.

- . "Nathaniel Hawthorne [Review of *Twice-Told Tales*]". *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 2004. 643–650.
- . *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1993.
- . "Preface (Tales of the Grotesque and Arabesque)". *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. Nova Iorque e Londres: Norton Critical Editions, 2004. 620–621.
- . "The Black Cat". *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 531–538.
- . "The Colloquy of Monos and Una". *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 409–415.
- . "The Fall of the House of Usher". *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 299–313.
- . "The Literary Life of Thingum Bob, Esq. Late Editor of the 'Goosetherumfoodle'". *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 667–683.
- . "The Murders in the Rue Morgue". *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 369–395.
- . "The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket". *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 873–1020.
- . "The Oval Portrait". *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 435–437.
- . "The Philosophy of Composition". *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 2004. 675–684.
- . "The Poetic Principle". *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 2004. 698–704.
- . "The Psyche Zenobia". *American Museum* 1.3 (1838): 301–317.
- . "The Raven". Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 68–71.
- . "The Sleeper". Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 50–52.
- . "To Mary". *Southern Literary Messenger* 1 (1835): 636.
- . "To Phillip P. Cooke (Letter 82)". *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 2004. 616–617.

---. "William Wilson". *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006. 314–329.

Polonsky, Rachel. "Poe's Aesthetic Theory". *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 42–56.

Quinn, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. Nova Iorque e Londres: D. Appleton & Company, 1941.

Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry". *The New Monthly Magazine and Literary Journal* 16.1 (1826): 145–152.

Roberts, Adam. "Gothic and Horror Fiction". *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Ed. Edward James e Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge UP, 2012. 21–35.

Savoy, Eric. "The Rise of the American Gothic". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold Hogle E. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 167–188.

Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edimburgo: Edinburgh UP, 2007.

Sova, Dawn B. *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to his Life and Work*. Nova Iorque: Facts on File, 2001.

Süssekind, Pedro. "A Lição Aristotélica de Poe". *A Filosofia da Composição*. Trad. Léa Viveiros Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. 9–13.

"Tale". *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* 2003: 1304.

Tertuliano. *On the Flesh of Christ*. http://www.tertullian.org/articles/evans_carn/evans_carn_04eng.htm. Consultado em 30/08/2016.

The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha, Oxford UP, 2008.

Todorov, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Weekes, Karen. "Poe's Feminine Ideal". *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 148–162.

Wilde, Oscar. "The Preface". *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Penguin Books, 2012. 3–4.